DESCUBRIENDO A VELÁZQUEZ:

Primer período sevillano
Catálogo completo de sus obras
(1614-1623)

Susana Fernández de Miguel

Primera Edición: Mayo 2018
© Susana Fernández de Miguel

Editorial:
Susana Fernández de Miguel
Ramón Gómez de la Serna nº 22
Edificio King Edward, Of. 112
20602 Marbella
ssfdez@icloud.com

Todos los derechos reservados
SBN: 978-84-697-7095-5
Depósito legal : MA 1435-2017

Impresión :
Gráficas Chindas S.L.
Calle Lazaga, 3
28020 Madrid (España)

DESCUBRIENDO A VELÁZQUEZ:

Primer periodo sevillano

Catálogo completo de sus obras (1611-1623)

ÍNDICE

Páginas	
7	PRÓLOGO
11	CRONOLOGÍA DE DIEGO VELÁZQUEZ
17	1.- SEVILLA: UNA GRAN URBE A MEDIADOS DEL SIGLO XVII
19	1.1.- La ciudad
23	1.2.- La nobleza y el clero
25	1.3.- Las clases populares
29	2.- EL AMBIENTE HUMANÍSTICO EN SEVILLA
31	2.1.- La Academia sevillana
55	2.2.- Ideas estéticas y escritos sobre iconografía de Pacheco
61	3.- VELÁZQUEZ EN SEVILLA
63	3.1.- La vida de Diego Velázquez en Sevilla
73	3.2.- Los hermanos de Velázquez: Juan y Silvestre
79	3.3.- El aprendizaje artístico de Velázquez (1599-1614)
83	3.4.- Bases teóricas de su aprendizaje
89	3.5.- La pintura de Pacheco durante el aprendizaje de Velázquez
91	4.- CÓMO PUSO EN PRÁCTICA VELÁZQUEZ LO APRENDIDO
93	4.1.- Las relaciones artísticas entre España e Italia
109	4.2.- La penetración de las ideas caravaggistas en España
117	4.3.- Velázquez: *nuestro Caravaggio contenido*

121 4.4.- Velázquez y Tristán
127 4.5.- Velázquez y Herrera el Viejo
131 4.6.- La inventiva y la espacialidad en Velázquez
137 5.- LOS MODELOS DE VELÁZQUEZ
139 5.1.- Historiografía sobre los modelos velazqueños
143 5.2.- Los modelos femeninos identificados
151 5.3.- Los modelos masculinos identificados
157 5.4.- Los modelos idealizados

161 6.- LOS PRINCIPIOS CARAVAGGISTAS EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ

171 7.- LAS FIRMAS DE VELÁZQUEZ EN SU PRODUCCIÓN SEVILLANA

175 8.- CATÁLOGO COMPLETO DE SUS OBRAS
183 8.1.- Obras de 1614
184 8.1.1.- La Educación de la Virgen
193 8.2.- Obras de 1615
194 8.2.1.- Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre / El Almuerzo
205 8.3.- Obras de 1616
206 8.3.1.- Las lágrimas de San Pedro
214 8.3.2.- La Inmaculada
222 8.3.3.- Retrato de María en la cocina /La mulata
232 8.3.4.- Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina/ Dos jóvenes a la mesa
238 8.3.5.- Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones / Los tres músicos
245 8.4.- Obras de 1617
246 8.4.1.- Las lágrimas de San Pedro y el gallo
252 8.4.2.- Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre / Vieja friendo huevos
258 8.4.3.- Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil /Cabeza de joven de perfil

263 8.5.- Obras de 1618

264 8.5.1.- Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete

272 8.5.2.- San Pablo

278 8.5.3.- Cabeza de Apóstol

284 8.5.4.- Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina / Cristo en casa de Marta y María

292 8.5.5.- Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar / El aguador de Sevilla

301 8.6.- Obras de 1619

302 8.6.1.- La Adoración de los Reyes Magos

310 8.6.2.- Retrato de Francisco Pacheco

317 8.7.- Obras de 1620

318 8.7.1.- Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia

322 8.7.2.- Santo Tomás

328 8.7.3.- Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción

342 8.7.4.- Retrato de Don Cristóbal Suárez de Rivera

351 8.8.- Obras de 1621

352 8.8.1.- San Juan Evangelista en Patmos

360 8.8.2.- Inmaculada Concepción

370 8.8.3.- Retrato de María de perfil / Cabeza de muchacha

375 8.9.- Obras de 1622

376 8.9.1.- San Pedro en lágrimas

382 8.9.3.- Retrato de Don Luis de Góngora

390 8.9.3.- San Juan Bautista

397 8.10.- Obras de 1623

398 8.10.1.- Inmaculada Concepción

406 8.10.2.- Autorretrato de Velázquez

411 9.- EPÍLOGO

413 10.- BIBLIOGRAFÍA

PRÓLOGO

El periodo sevillano de Diego Velázquez ha sido un proceso abandonado por los historiadores ante el deslumbramiento de su etapa madrileña.

La investigación que damos a conocer en este libro es un claro ejemplo de ello, al mostrar el desconocimiento existente sobre Velázquez, su mundo y su pintura durante los primeros años de su vida artística y demuestra que el estudio de este periodo, es un proceso por concluir para los historiadores y amantes del arte en general, que precisa profundizar en el conocimiento del artista, para valorar más justamente su obra y la influencia de su pintura, tanto en el espacio temporal de su producción, como en el contexto social y cultural en el que se desenvolvió.

Al este espíritu de mayor conocimiento, obedece fundamentalmente este trabajo de investigación, iniciado hace más de veinte años con la localización de obras del primer periodo del artista y su sistematización en los últimos años.

Los resultados arrojados han permitido realizar aportaciones inéditas en los aspectos personales y cotidianos de la vida del pintor, en la concepción de sus lienzos, su técnica pictórica y, con ello, reinterpretar lo que fue el despertar de Velázquez al mundo de la pintura.

Profundizar en la obra del pintor sin conocer las circunstancias que influyeron en su creación, es una manera limitada de acercamiento a la obra del artista y los libros dedicados a Velázquez presentan profundas lagunas en este campo que han impedido, hasta ahora, una visión plena y una correcta lectura de los lienzos de este primer periodo, porque las redactadas por historiadores del Arte se han centrado fundamentalmente en la descripción de sus pinturas, vistas a través de la evolución estilística y técnica de las diferentes escuelas, sin enfrentar la problemática de su concepción y las redactadas por historiadores han tendido a recoger el hecho de la creación en sí mismo, con aportaciones documentales determinantes del mismo, pero sin relacionarlo con las motivaciones que influyeron en su nacimiento.

A ello se ha unido la dificultad de localizar estudios que abarquen las diferentes manifestaciones intelectuales de las que los artistas de nuestro siglo de Oro fueron practicantes o sobre las distintas áreas del saber que dominaron y la forma en que éstas afectaron a sus creaciones.

También se ha constatado la falta de estudios psicológicos de pintores, porque los existentes adolecen de parcialidad, reducidos a la justificación de emociones en una u otra área o actividad, como ocurre con los dedicados a Velázquez.

En un mundo intelectualmente tan rico, como el sevillano de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, en el que se formaron Diego Velázquez y su maestro, mucho influyó el ambiente intelectual en el que fluyeron sus vidas, por lo que adentrarnos en su conocimiento se tornó esencial, a efectos de determinar el desarrollo de los distintos saberes que acumularon y lo que éstos influyeron en sus obras, para desentrañar, de esta manera, el enigma que la primera etapa artística del pintor, hasta ahora de difícil comprensión, había supuesto para los historiadores.

Por este motivo, hemos establecido el punto de partida de esta monografía en su etapa de formación, para concretar lo aprendido de Francisco Pacheco e identificar los estímulos externos que le influyeron y fructificaron en sus primeras obras, en las que ya exhibía un estilo propio e independiente y totalmente diferente al de su maestro, para continuar después estableciendo el *iter* evolutivo de su pintura.

A través de sus lienzos, hemos podido recorrer con el pintor los acontecimientos de su vida cotidiana y obtener la importantísima información que nos ofrecen sobre las costumbres de la época. Nos han permitido conocer a los miembros de su familia y participar en sus inquietudes personales, su formación y anhelos y en su progresión artística y, a través de sus historias religiosas, hemos conocido el alcance de la religiosidad imperante que asimiló el joven Diego, todo ello con resultados absolutamente sorprendentes, que permiten, a su vez, la mejor comprensión de su obra madrileña.

En definitiva, nuestro objetivo ha sido proponer que el genio artístico de Velázquez no se materializó en su etapa madrileña más madura, sino que estuvo presente desde los inicios de su actividad sevillana, en donde, dejando atrás a todos sus contemporáneos, obtuvo logros que los demás no llegaron a alcanzar ni en las etapas más maduras de producción.

Esta investigación no hubiera podido llevarse a efecto sin la estimable cooperación de mi esposo y también historiador Juan Antonio Díez-Monsalve Gimenez, heredero de la tradición familiar en el comercio del arte de tres generaciones, coleccionista y sobre todo amante del arte en general, a quien agradezco su total disposición en la elaboración de este trabajo, a quien queda dedicado en particular.

Susana Fernández de Miguel

DESCUBRIENDO A VELÁZQUEZ:

Primer Periodo Sevillano

CRONOLOGÍA DE DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1623)

1599

- 6 junio

Nacimiento y bautismo de Diego Velázquez, primer hijo del matrimonio formado por Juan Rodríguez de Silva y Jerónima Velázquez, en la Iglesia parroquial de San Pedro de Sevilla.

1601

- 28 enero

Bautismo de Juan, segundo hijo del matrimonio y primer hermano de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

1602

- 1 junio

Bautismo de Juana, hija de Francisco Pacheco, en la Iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla.

1604

- 2 mayo

Bautismo de Fernando, tercer hijo del matrimonio y segundo hermano de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

1606

- 17 diciembre

Bautismo de Silvestre, cuarto hijo del matrimonio y tercer hermano de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

- Diego Velázquez comienza sus estudios en el Colegio de los Jesuitas de San Hermenegildo de Sevilla.

1609

- Inicio de la expulsión de los moriscos en Sevilla.
- 13 julio

Bautismo de Juana, quinta hija del matrimonio y cuarta hermana de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

1610

- 1 diciembre

Diego Velázquez comienza su aprendizaje en el taller de Francisco Pacheco.

1611

- 17 y 27 septiembre

Formalización de la Carta de Aprendizaje de Diego Velázquez, firmada entre su padre Juan Rodríguez de Silva y Francisco Pacheco.

1612

- 2 septiembre

Bautismo de Roque, sexto hijo del matrimonio y quinto hermano de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

1613

- Inicio del debate inmaculista en Sevilla.

1614

- Llegada de las primeras obras de Caravaggio a España.
- Francisco Pacheco termina su lienzo *El Juicio Final.*
- Francisco Pacheco reclama contra el pago de la alcabala impuesta a los pintores.
- Velázquez pinta *La Educación de la Virgen*.

1615

- Velázquez pinta el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez a la mesa acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El almuerzo.

1616

- Velázquez pinta *Las lágrimas de San Pedro.*
- Velázquez pinta la *Inmaculada.*
- Velázquez pinta el *Retrato de María en la cocina*/La mulata
- Velázquez pinta el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina* /Dos jóvenes a la mesa.

- Velázquez pinta el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre, entonando canciones*/ Los tres músicos.

1617

- 28 mayo

Bautismo de Francisco, séptimo hijo del matrimonio y sexto hermano de Diego, en la Iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla.

- 14 marzo

Velázquez se examina como pintor ante Juan de Uceda y Francisco Pacheco, alcaldes veedores de la cofradía de S. Lucas de Sevilla.

- Velázquez pinta *Las lágrimas de San Pedro y el gallo*/ San Pedro penitente.
- Velázquez pinta el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/Cabeza de joven de perfil.
- Velázquez pinta el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos.

1618

- abril

Carta de dote de Francisco Pacheco, su mujer e hija a favor de Diego Velázquez.

- 23 abril

Diego Velázquez contrae matrimonio con Juana Pacheco en la Iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla.

- Velázquez pinta *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete.*
- Velázquez pinta *San Pablo.*
- Velázquez pinta *Cabeza de Apóstol.*
- Velázquez pinta el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en la cocina*/ Cristo en casa de Marta y María.
- Velázquez pinta el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla.

1619

- abril

Francisco Pacheco solicita el título de pintor real.

- 18 mayo

Bautizo de Francisca, primera hija de Diego Velázquez y Juana Pacheco, en la Iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla.

- Velázquez pinta *La adoración de los Reyes Magos.*

- Velázquez pinta el *Retrato de Francisco Pacheco.*

1620

- 1 febrero

Velázquez firma la Carta de aprendizaje de Diego de Melgar.

- Velázquez pinta *Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia*.
- Velázquez pinta *Santo Tomás*.
- Velázquez pinta el *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción.*
- Velázquez pinta el *Retrato de Don Cristóbal Suárez de Rivera.*

1621

- 29 enero

Extremaunción de Ignacia, segunda hija de Diego Velázquez y Juana Pacheco, en la Iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla.

- Velázquez pinta *San Juan evangelista en Patmos.*
- Velázquez pinta la *Inmaculada Concepción.*
- Velázquez pinta el *Retrato de María de perfil*/Cabeza de joven de perfil.

1622

- 2 marzo

Contrato de arrendamiento de una casa propiedad de Diego Velázquez, sita en el cruce de San Martín de Sevilla, a Pedro Sánchez.

- Velázquez pinta *San Pedro en lágrimas.*
- 13 julio

Velázquez arrienda una casa en la Alameda a Francisco Ramírez.

- agosto

Diego Velázquez se traslada a la Corte, a instancia de Francisco Pacheco.

- Velázquez pinta el *Retrato de Don Luis de Góngora*
- 7 noviembre

Bautizo de Francisca, octava hija del matrimonio y séptima hermana de Diego Velázquez, en la Iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla.

- noviembre-diciembre

Diego Velázquez regresa a Sevilla.

- Velázquez pinta *San Juan Bautista.*

1623

- 18 mayo

Pacheco arrienda unas casas propiedad de Diego de Velázquez, sitas en la calle del Potro de Sevilla.

- 5 abril

Poder de Diego Velázquez a Francisco Pacheco para cobrar unos débitos.

- Velázquez pinta la *Inmaculada Concepción*.
- Velázquez pinta el *Autorretrato de Velázquez*
- Agosto

Velázquez se traslada a la Corte, llamado por Juan de Fonseca por orden de Olivares, acompañado de su hermano Juan.

- 30 agosto

Velázquez retrata a Felipe IV, con gran satisfacción del monarca.

- 6 octubre

Diego Velázquez es nombrado Pintor del Rey.

- 8 noviembre

Diego Velázquez comparece en Madrid, ante el escribano Pedro Gutiérrez, como testigo en el pleito de los pintores por el cobro de las alcabalas, presentado por su hermano *Juan Belázquez*.

1.- SEVILLA: UNA GRAN URBE A FINALES DEL SIGLO XVI

1.1.- La ciudad

Ilustración 1 : Sevilla siglo XVII. *Anónimo. Fundación Focus Abengoa*

El auge y desarrollo de la ciudad de Sevilla se inició en el primer tercio del siglo XVI, cuando su puerto se constituyó en el punto de entrada de las mercancías procedentes de las Antillas y de América y en el de partida de todo género de mercaderías y pasajeros con destino al nuevo continente americano.

Durante los ulteriores años y a lo largo del siglo siguiente, todo el oro procedente del nuevo continente desembarcó también en la ciudad, ante las viejas Atarazanas de Alfonso el Sabio, situadas a orillas del Guadalquivir.

Este flujo fue convirtiendo progresivamente a la ciudad en el centro comercial más importante del país, de forma que, a mediados del siglo, Sevilla no sólo era una ciudad floreciente, sino la más grande y poblada de España y la más cosmopolita (Ilust. 1).

Desde el punto de vista demográfico y según el censo de 1528-1536, el reino de Sevilla computaba un total de 114.166 vecinos, correspondiéndole a la ciudad una población estable de 18.000 vecinos, de los que 3.400 eran hidalgos, 14.000 pecheros y 600 eclesiásticos[1].

En 1561 la población había aumentado hasta los 24.600 vecinos, lo que constata el aumento progresivo de su población y cuando en 1552 Carlos I pidió préstamos a particulares para mantener sus empresas internacionales, lo hizo solo a las ciudades de Burgos y Sevilla, señal inequívoca de su fortaleza económica.

La riqueza de la ciudad, dividida entre las distintas clases sociales, era acaparada en un 23% por la nobleza, un 30% por los mercaderes y un 21% por los funcionarios, quedando dividida el resto en un 3% para los artesanos, un 3% para los propietarios agrarios, un 1% para el clero, quedando el restante 13% en indeterminado[2].

La prosperidad sobrevenida y las numerosas relaciones con el exterior, hizo que Sevilla se fuera amoldando a las nuevas necesidades y que, con el progreso económico, la ciudad se fuera engalanado, para afrontar los nuevos cometidos de representación que recomendaban los principios renacentistas. Así el Cabildo de la ciudad, que se alojaba en el Corral de los Olmos, se aprestó en 1527 a la construcción de un nuevo y majestuoso edificio con la suntuosidad requerida al efecto.

La renovación también se reflejó en sus templos, afectando no solo a sus fábricas, sino también a sus interiores, con la sustitución de los retablos góticos que las adornaban, por otros retablos renacentistas, más grandiosos y efectistas, comenzando por su Catedral con el inicio de la construcción de la nueva Sacristía Mayor, seguida de la Capilla Real en 1552.

Esta prosperidad económica y el intercambio de conocimientos que la época propiciaba incrementó el nivel intelectual de las capas más elevadas de la sociedad y los sevillanos comenzaron a identificarse con la búsqueda de la belleza y la preocupación por las manifestaciones artísticas, reflejo del llamado *buen gusto* con el que pretendían adornar todos los aspectos personales y sociales de su vida.

Siguiendo estos principios, los nobles comenzaron también a adaptar sus residencias, promoviendo la construcción de nuevas casas y palacios más acordes con su adquirido estatus social y cultural, de tal manera que, a finales del siglo, la ciudad había abandonado completamente su viejo estilo medieval y ofrecía un aspecto totalmente renovado.

Juan de Mal Lara describió la rápida evolución de la ciudad diciendo *... ay casas fisicamente labradas, casi todas ya con mármoles, y altas, de tres o quatro, y cinco suelos, que en los tiempos passados*

---

[1] **FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel**: El siglo XVI: economía, sociedad, instituciones. *Historia de España. Menéndez Pidal.* Espasa-Calpe. Madrid, 1989, pág. 747

[2] **AGUADO DE LOS REYES, Jesús**: *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla 1994, pág. 40

eran de uno. Hay pocas casas sin pozo y patio, muchas con fuentes dentro y a la puerta, hay muchos jardines y huertas dentro de los muros.[3]

La vida cotidiana en Sevilla, como hija de su época, estuvo inmersa en constantes manifestaciones religiosas, que favorecieron, junto con la piedad, las creaciones artísticas, uniendo de esta manera el sentimiento religioso con el arte y éstos con la alegría y el jolgorio de unos habitantes en los que el aspecto lúdico de la vida estuvo tan presente, como el religioso, consiguiendo de esta manera un cosmopolitismo y apertura poco habituales.

De esta manera, la religiosidad se extendió a todas las facetas de la vida hispalense, porque los religiosos fueron, a su vez, personas cultivadas y amante de las artes y de las letras, al igual que lo fueron los nobles y a este estado aspiraron los comerciantes enriquecidos por la constante actividad económica.

En nada afectó a la ciudad el cambio de siglo, alejada de los avatares del traslado de la Corte a Valladolid el 10 de enero de 1601 y de la política de mecenazgo artístico de Felipe III, porque condicionada por las necesidades derivadas del mantenimiento y reconstrucción de las grandes obras de sus antecesores, las de nueva planta se localizaron en los territorios situados entre las ciudades donde radicó su Corte, como el Monasterio de La Encarnación, La Clerecía, el Panteón Real de El Escorial en Madrid o el nuevo Palacio Real en Valladolid, al que se dedicaron los recursos de la hacienda real en esos años, hasta el regreso de la Corte en 1606.

Podemos decir que, durante esos años, los sevillanos siguieron con sus costumbres, concentrados en sus propios intereses, porque en Sevilla hubo tiempo para todo y todos lo disfrutaron, manteniendo una situación general más ventajosa que en cualquier otro núcleo poblacional de la época y aunque muchos autores hayan hecho hincapié en los focos de pobreza existentes, los de la ciudad hispalense fueron menores que los de otros núcleos urbanos importantes, no solo españoles, sino también europeos.

En este entorno, surgieron nuevos comitentes que requirieron los servicios tanto de los artistas nacionales más destacados, como de los llegados de otros países atraídos por la fluidez del mercado artístico imperante.

Las relaciones comerciales con Italia gozaron de notable fluidez, lo que contribuyó al aumento e intercambio poblacional entre ambos países y a lo largo del siglo casi todos los grandes artistas nacionales habían viajado a tierras italianas para formarse y contemplar lo novedoso que allí se hacía.

No es exagerado afirmar que todo pintor que pretendiera destacar en el arte de la pintura sintió la necesidad y la obligación de completar su aprendizaje contemplando las obras que estaban proyectando y ejecutando los maestros italianos y, sobre todo, la grandeza de lo antiguo.

La floreciente demanda interna se complementó con la demanda y contratación de pinturas para las Indias, cada vez más intensa, lo que abundó en el progresivo florecimiento de las artes, por lo que el Renacimiento en Sevilla se introdujo de manera

---

[3] **MAL LARA, Juan de**: *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. DE.del Rey D. Felipe N.S.* Sevilla. Ed. 1998, pág. 150r.

rápida, completa y sin etapas intermedias o transitorias como había sido habitual en el resto de los núcleos artísticos nacionales o extranjeros.

En el panorama pictórico, el pintor más reputado del momento, Alejo Fernández, era ya un artista de edad avanzada, que había sido reemplazado por otros dos artistas, Pedro de Campaña y Fernando de Esturmio, ambos de origen flamenco e instalados en Sevilla a lo largo de la década de los treinta.

Del primero consta su estancia en Andalucía en 1537, previo paso por Italia y del segundo su llegada a la región dos años más tarde, en 1539, así como su permanencia en la ciudad hasta 1562 y 1555, respectivamente, años en los que Luis de Vargas ya se encontraba de nuevo en la ciudad, en pleno reconocimiento de su arte.

Vargas no solo fue un pintor *excelente*, sino que constituyó el prototipo del *Hombre Renacentista* en Sevilla, en cuanto que, con noble ascendencia, cultivó diversas áreas del conocimiento como la pintura, el dibujo y la música, en las que sobresalió entre sus contemporáneos, adentrándose, por último, en las artes del diseño[4].

Su deseo de conocimiento del mundo antiguo y de las realizaciones artísticas de otros países, le habían llevado a visitar dos veces Italia, desde donde trajo la llamada *nueva manera* y la técnica de la pintura al fresco, en las que alcanzó notable destreza y perfección, dejando muestras de ello en la ciudad.

Alcanzó también virtuosismo en el tañido del laúd, extendiéndose sus incursiones en el mundo de la música a las áreas de la composición, en donde dejó también testimonio en la historia del arte musical sevillano.

En su evolución pictórica, Vargas mantuvo siempre su identidad sevillana, fundiendo e incorporando sus orígenes a los conocimientos adquiridos, con lo que consiguió dar luz a un estilo muy personal, claramente diferenciado de sus pintores italianos de referencia.

Sin Vargas hubiera sido muy difícil que la pintura sevillana hubiera llegado, en una sola generación, a consolidar una escuela en la que los pintores sintieran la necesidad de ejercitarse humanísticamente y que los intelectuales cultivaran el ejercicio de la pintura como afición suprema.

Luis de Vargas llegó a ser un referente tan importante en la sociedad artística sevillana de su tiempo y fue tanta la admiración que desató entre los suyos, que fueron ellos los primeros que celebraron gozosamente sus logros, porque la fama que alcanzó la obtuvo por lo elevado de su espíritu, afán de conocimiento y calidad superior entre sus coetáneos.

Fue precisamente la estela dejada por Vargas y la admiración que le profesó Pacheco, lo que dejó sentado las bases para que Velázquez se desarrollara personal y artísticamente, hasta convertirse en el primero de los pintores de su época y que los demás artistas le siguieran alcanzando cotas tan excelentes.

[4] **FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana**: *Luis de Vargas.* (en trámite de publicación)

1.2.- La nobleza y el Clero

La nobleza sevillana, a diferencia de la castellana, fue fundamentalmente urbana, porque convivió con el resto de la población en las ciudades, en donde sus calles y plazas indicaban su presencia con los palacios y casas solariegas de su estirpe.

Muchos de los títulos de las casas más poderosas de la alta nobleza, que constituyeron en esos años la Grandeza de España, pertenecían a Andalucía, como las de Medina Sidonia, de Medinaceli, de Osuna, de Arcos y de Alcalá.

Los eminentes títulos de la hidalguía andaluza obtuvieron abundantes privilegios, con los que acumularon fortuna y prosperidad y la lograda durante los reinados de Felipe II y Felipe III, se mantuvo con la llegada de Felipe IV al trono, en cuyo reinado cobró nueva brillantez el ducado de Medina Sidonia, por su parentesco con el Conde Duque de Olivares, en quien recayó el nombramiento de valido del Rey.

Sevilla, inflamada del espíritu de la Reforma católica y transformada urbanísticamente en una ciudad-convento, había llegado al nuevo siglo con 29 parroquias, incluidas las de nueva creación constituidas bajo la advocación de San Roque y San Bernardo.

El principal templo de la ciudad, la Catedral, estaba regentado por el Cabildo catedralicio compuesto por Deán, Arcediano, Chantre, Maestreescuela, Tesorero, Arcediano de Écija, Arcediano de Jerez, Arcediano de Reina, Arcediano de Niebla, Arcediano de Carmona y Prior de las Ermitas, todos designados por el Arzobispo, que, junto al Cabildo proveían 40 canónigos, 20 racioneros, 20 clérigos y servidores entre los que se contaban los capellanes, notarios, sacristanes, cantores, músicos, mozos de coro, seises y pertigueros, entre otros.

Al iniciarse el siglo XVII la ciudad contaba con 33 conventos de frailes y 27 de monjas, además de los oratorios y capillas de hospitales y en 1630, según Espinosa de los Monteros, radicaban en Sevilla 1500 religiosos, a los que había que añadir los clérigos seculares residentes, religiosos en tránsito, generalmente hacia las Indias y las monjas que habitaban los conventos femeninos[5]. La mayoría de las órdenes religiosas existentes en España establecieron fundaciones en la capital hispalense, datando algunas de los tiempos de la reconquista, como los franciscanos, seguidas de otras, como la Compañía de Jesús, que se instaló en Sevilla en 1537.

El Real Monasterio de San Clemente, fundado por Fernando III el Santo, el más rico y extenso del siglo XVI, recibió en sus celdas durante esos años a esposas, hermanas e hijas

[5] **ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo**: *Segunda parte de la Historia, Antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.* Sevilla 1630, Libro 7, Cap. IV, pág. 110

de reyes, otras de familias muy principales o de la nobleza urbana, ingresando en el convento magníficamente dotadas. San Leandro, Santa Clara, Santa Inés, Santa Paula, Santa María la Real, Madre de Dios, Santa María de Jesús, Regina Angelorum, entre otros, fueron conventos largamente favorecidos por innumerables sevillanos en sus legados testamentarios.

Algunos de estos monasterios, sobre todo los más antiguos y los de mayor jerarquía y reputación por el origen social de las hermanas que los habitaron, recibían bienes suficientes para que aquéllas pudiesen vivir dignamente, otros, en cambio, dependían de las limosnas diarias de los habitantes de la ciudad, hasta el punto de que algunas de sus monjas salían de la clausura para solicitarlas o trabajaban tejiendo seda y bordando para poder sobrevivir. En 1671 habían aumentado su presencia, contándose en la ciudad 45 monasterios, de los que 28 eran cenobios femeninos[6].

Las mujeres, cuya honra había que preservar, tenían dos destinos en la vida: el matrimonio o el convento. Fuera de ellos, pero dentro del orden moral establecido, existían para ellas otras opciones de vida, como los *emparedamientos*, cuyo desarrollo no necesitaba ni dote, ni arras, ni compromisos paternos. Justamente porque no precisaron disponer de dote para su ingreso o por la autonomía de que gozaron, a finales del XVI, Sevilla contaba con tres centros, uno cercano a la iglesia de San Miguel, el segundo junto a la Iglesia de San Ildefonso y el tercero junto a la de Santa Catalina, dirigidos por beatas ancianas, que recibían a las mujeres que voluntariamente se encerraban para expiar sus culpas o donde las autoridades las depositaban mientras se dirimía algún pleito matrimonial.

Observaban estos *emparedamientos* las reglas de alguna orden y estaban sujetas a la obediencia del arzobispado, pero sin votos de pobreza, obediencia o castidad, aunque privadamente los siguiesen, viviendo de limosnas o pequeñas aportaciones personales que entregaban al ingresar y de rentas o de donaciones que dedicaban también a la caridad[7]. Se dice que era una tradición consolidada ver en Sevilla a estas mujeres, que dedicaban sus vidas a servir a Dios fuera de los conventos, aunque vistieran hábitos religiosos, hasta el punto de contabilizarse por cientos en la ciudad y por miles en la región. A juicio de Núñez Roldán, la razón de ser de estas instituciones no fue solo la carencia de dote de las mujeres, que elegían este sistema como alternativa al matrimonio y al margen de las reglas conventuales, sino la proposición de un modelo de vivencia religiosa diferente, en la que la castidad se mostraba como vehículo de purificación, excluyendo el matrimonio o un segundo enlace, puesto que algunas de ellas eran viudas.

---

[6] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego**: *Anales Eclesiasticos Y Seculares De La Muy Noble Y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metropoli De La Andalucia, Que contienen Sus Mas Principales Memorias desde el ano de 1246... Hasta el de 1671...* Volumen 5. Imprenta Real. Madrid 1796, pág. 61

[7] **MORGADO, Alonso de**: *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antiguedades, grandezas y cosas memorables...*, Andrea Pescioni y Iuan de Leon. Sevilla, 1587, pág. 472
Disponible en web: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=8482
(Consultado el 14/08/2017)

1.3.- Las clases populares

Junto a la nobleza y el clero, convivían en Sevilla las clases populares en la que se integraban los comerciantes, financieros, funcionarios y profesionales, las clases que hoy en día constituyen la denominada *clase media*, con un grupo especialmente numeroso y urbano, seguido de los artesanos, agrupados en gremios por oficios, también urbanos y los campesinos que agrupaban a la población rural de los territorios asimilados a la jurisdicción hispalense, similar a la actual demarcación provincial.

La riqueza generada en la ciudad, proveniente del comercio con las Indias, convirtieron a la urbe en polo de atracción para mercaderes y hombres de negocio de todos los confines conocidos, especialmente para los genoveses y flamencos, fruto de la incorporación de estos territorios a la Corona española, muchos de ellos llegados para establecerse definitivamente y adquirir vecindad en la ciudad, para así poder comerciar con Indias.

La burguesía una vez enriquecida fue abandonando, a principios del siglo XVII, sus actividades mercantiles o industriales para convertirse en rentistas de juros, rentas de tierras o adquiriendo cargos burocráticos.

El número de funcionarios en Sevilla era bastante elevado, al contar la ciudad con importantes organismos al servicio de la Corona, como la Casa de la Contratación, la Audiencia, la Inquisición o el Cabildo, ocupados generalmente por universitarios licenciados en leyes, procedentes la mayoría de las familias ricas de la rama de los comerciantes, conviviendo con los que ejercían liberalmente sus profesiones, como los escribanos, equivalentes a los actuales notarios, los médicos y cirujanos o los maestros de las primeras letras.

En el siguiente escalafón social se situaban los artesanos, integrados éstos en los Gremios de oficios, con diversos grados de importancia económica y social, en razón a las rentas obtenidas por sus miembros y que solían agruparse en la ciudad por calles y barrios.

Los Gremios mantuvieron una constante actividad, no solo hacia el interior de sus organizaciones, dando a sus miembros asistencia y asegurándoles una pensión en caso de enfermedad, invalidez o viudedad, sino hacia el exterior, ejerciendo su labor asistencial a través de las cofradías o hermandades bajo la advocación de su santo patrono. La cofradía se ocupaba de organizar los cultos con la mayor brillantez posible y de mantener sus iglesias o capillas cuando su capacidad económica no era suficiente para mantener un templo propio.

Dentro de las capas inferiores de la sociedad, se posicionaban los obreros de las distintas industrias, como los peones, aguadores y buhoneros, que procedían esencialmente de ciertas regiones pobres de Francia y llegaban a la ciudad para trabajar y regresar a su patria con los ahorros adquiridos tras años de duro trabajo y privaciones.

Entre ellos se incluía la servidumbre que asistía en las grandes casas nobiliarias y comerciantes enriquecidos, clase muy numerosa dado que el número de criados era el equivalente de la posición económica de sus señores y cuestión de prestigio para éstos.

Los servidores llegaban a conseguir mantener una casa propia con el fruto de su trabajo. En otras ocasiones sus servicios les garantizaban una cierta seguridad en caso de enfermedad o vejez, dado que por la relación de intimidad que se establecía entre amo y criado, los primeros les permitían en muchos casos que continuaran residiendo en la casa, cuando por razón de edad no podían seguir con el trabajo, recibiendo un trato casi familiar y lo mismo ocurría con los esclavos destinados a este servicio.

Junto a todos ellos convivían los moriscos, habilidosos en las labores de la jardinería, cuidado de las huertas o fabricación de dulces. Eran los descendientes de los mudéjares granadinos que, tras la Reconquista del Reino de Granada por los Reyes Católicos, habían podido permanecer mediante su conversión al cristianismo, comprometiéndose al abandono de su lengua, vestido y costumbres propias, aunque tal abandono no se hubiera producido porque las mantenían todos ellos en la intimidad.

Según el censo poblacional de 1580, residieron en Sevilla más de 6.000 moriscos, localizados mayoritariamente en Triana y el resto en los barrios periféricos, que a finales del siglo XVI llegaron a 7.000 individuos, alcanzando el diez por ciento de la población total de la ciudad[8].

Los esfuerzos de la Iglesia hispalense por la integración de los moriscos fueron importantes, como acreditan las disposiciones dictadas en 1604 por el arzobispo Don Fernando Niño de Guevara, en las que mandaba un estricto control sobre la población morisca para procurar el cumplimiento de los preceptos de la iglesia y para que los niños fuesen educados en la fe cristiana, aunque todos tuvieron resultados infructuosos.

La desconfianza por los continuos problemas de los crímenes cometidos por este sector y su endogamia, motivaron su expulsión a la entrada del siglo, ordenada mediante un Bando publicado el 10 de enero de 1610 que reguló su expulsión en Andalucía y, aunque en Sevilla obtuvieron la ayuda del Arzobispo, que proclamó que eran pocos, humildes y que no ofrecían peligro y se generalizó su resistencia a salir, todos tuvieron que abandonar la ciudad, salvo 300 niños que quedaron al cuidado del Cabildo.

En el último lugar se posicionaban los esclavos, que constituyeron un grupo muy numeroso en Sevilla, compuesto por hombres y mujeres de piel oscura o negroide, procedentes de todas las partes de Etiopía y Guinea, traídos a la ciudad a través de Portugal, a los que se sumaban los esclavos libres, los mulatos y los procedentes de las guerras, tanto de la Reconquista, como de las mantenidas con el norte de África, grupos que constituían, a inicios de siglo, otro diez por ciento de la población.

---

[8] **GESTOSO Y PÉREZ, José**: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XV al XVIII inclusive*. Vol. I. La Andalucía Moderna. Sevilla1899- 1908, pág. LCIV

Dentro de este grupo se encontraban también los musulmanes que vivían en la península y los moriscos que, contra las leyes, siguieron en el territorio, a los que denominaron *esclavos blancos*. Junto a ellos los había también canarios, principalmente de Gran Canaria y Tenerife, llegados desde el siglo XV, por la anexión de Canarias realizada desde Sevilla y las constantes relaciones de todo tipo con el archipiélago.

Los esclavos negros fueron muy apreciados en Sevilla por su carácter dócil y por su perfecta integración en la realización de las tareas domésticas, siendo muy frecuente el establecimiento de íntimos lazos de absoluta familiaridad y, cuando éstos se daban, era habitual que les concedieran la libertad y continuaran al servicio de su amo como libres o llegaran incluso al matrimonio después de su libertad, lo que originó el nacimiento de muchos mulatos.

El trabajo del esclavo en Sevilla no solía ser excesivamente duro, dado su función o signo de prestigio y de distinción, más que por motivo de contar con mano de obra barata y por atesorar, muchos de ellos, una cierta formación de la que se servían sus amos.

Entre los oficios realizados se encontraban los de porteros, amas de cría, fundidores, curtidores, esparteros, olleros, albañiles o criadas de monjas, de tal manera que como conocemos por Ortiz de Zúñiga *Eran en Sevilla tratados los negros con gran benignidad desde los tiempos de don Henrique Tercero, permitiéndoles juntarse a sus bailes y fiestas en los días feriados, con que acudían gustosos al trabajo y toleraban mejor el cautiverio* [9].

La liberación del esclavo podía efectuarse por una clausula en el testamento o mediante la *carta de ahorría*[10], firmada ante escribano público y, una vez manumitidos, los esclavos libres seguían actuando y viviendo como cuando estaban bajo la condición servil o pasando al Nuevo Mundo solos o con sus familias.

Solían reunirse alrededor de Santa María la Blanca, barrio frecuentado también por rufianes y gente de mal vivir, que organizaban con frecuencia pendencias y escándalos, que hacían intervenir continuamente a la justicia.

Los domingos y días festivos solían celebrar grandes bailes, con panderos, tambores y otros instrumentos de su tradición cultural autóctona. Llegaron a formar cofradías que desfilaban por las calles de Sevilla durante la Semana Santa, como la Hermandad de los Negros de Triana, la de los Mulatos de San Ildefonso y la de Nuestra Señora de los Ángeles, conocida como la de los *Negritos*[11], nacida a partir de la fundación del arzobispo Mena.

Con la expulsión de los moriscos entre 1609 y 1614, la economía sevillana sufrió una importante contracción, junto a la del resto del país, al quedar la agricultura local sin manos de labor, lo que provocó el estancamiento económico de la primera mitad del siglo XVII y la menor actividad militar, diplomática y política, que se prolongó durante el resto

[9] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego (**1677): *Op. Cit.* Libro XII, Cap. 10.
[10] **SOLANO, Francisco de:** *Esclavitud y derechos humanos: la lucha por la libertad del negro en el siglo XIX.* Editorial CSIC. Madrid 1990, pág. 19
[11] **MORENO NAVARRO, Isidoro:** *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia.* Universidad de Sevilla. Sevilla 1997, pág. 531

del siglo, aunque en menor intensidad en Sevilla, que continuaba recibiendo los beneficios procedentes del comercio con las Indias.

Esta decadencia, agravada por frecuentes calamidades públicas, como las nefastas riadas y las epidemias de peste, no se correspondió con el florecimiento que experimentaron las Artes en todas sus manifestaciones, en las que Sevilla brilló con especial esplendor en esos años.

2.- EL AMBIENTE HUMANÍSTICO HISPALENSE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

2.1.- La Academia sevillana

Para conocer exactamente como se educó el joven Velázquez, estimamos necesario remontarnos a la formación de su maestro Francisco Pacheco, en la que, a su vez, tuvo especial ascendiente y repercusión su homónimo tío el canónigo Francisco Pacheco, encargado de la educación de su sobrino, con quien convivió desde muy temprana edad.

Fue su tío, el canónigo Pacheco, quien insufló en él la necesidad del conocimiento en otros saberes y el responsable de que, junto al aprendizaje de la pintura, alcanzara la erudición en la literatura y la poesía y, sobre todo, en el saber de lo antiguo.

Francisco Pacheco, tío del pintor, había nacido en el seno de una familia humilde, como conocemos a través de la información facilitada por él mismo en el expediente de *Información de limpieza de sangre* que promovió en 1592, incoado para el acceso al puesto de canónigo[12].

Su padre Hernando de Aguilar Pacheco, uno de los cuatro hijos de una familia originaria de la localidad santanderina de Villasevil, emigrada a territorios castellanos, se había afincado definitivamente en Jerez de la Frontera, en donde contrajo matrimonio con Elvira de Miranda o López de Miranda, natural de Miranda de Ebro y vecina de Jerez.

Su nacimiento, al no constar en los libros parroquiales conservados, debemos establecerlo, por sus propias declaraciones, en Jerez de la Frontera entre mediados de 1539 y principios de 1540, si bien por la inscripción fúnebre que se realizó a su fallecimiento informando que contaba 64 años de edad y el testimonio prestado en la prueba de sangre de Don Pedro de Sandoval Manrique, en donde manifestó contar con 67 años, obligan a adelantarlo entre 1531 y 1535.

A temprana edad pasó a residir en Sevilla, ciudad de la que continuó siendo residente hasta el final de sus días[13].

Su formación intelectual se gestó en el Colegio de Santa María de Jesús y después en la Universidad hispalense, donde accedió hacia 1555 y donde se graduó como bachiller en *Artes* y *Filosofía*, lo que llevaba implícito, por exigirlo así los Estatutos de dicha

[12] **ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**: Pruebas de sangre, Letra F, nº 7

[13] **POZUELO CALERO, Bartolomé**: *El licenciado Francisco Pacheco, El túmulo de la reina doña Ana de Austria*. Introd., edición crítica y comentario a cargo de B. Pozuelo Calero (Alcañiz – Madrid: IEH - CSIC, 2004), pág. XXVI. Disponible en web : http://books.google.es/books?id=OK4zGfNAMEIC&pg=PA4&dq=%22tumulo+de+la+reina+do%C3%B1a+ana+de+austria%22&hl=es&sa=X&ei=cZu8T6ueE4KDhQem4MSADw&ved=0CDcQ6AEwAA#v=onepage&q=%22tumulo%20de%20la%20reina%20do%C3%B1a%20ana%20de%20austria%22&f=false (Consultado el 20/06/2015)

Universidad, haber superado el examen de grado y previamente haber *oydo y ganado tres cursos en tres diferentes años, el primero en Súmulas, el segundo en Lógica y el tercero en Philosofía*[14].

Estos estudios le abrieron las puertas de la facultad de Teología, como sabemos a través de otra declaración jurada realizada el 20 de marzo de 1570, en la que afirmaba que era *graduado de bachiller en Artes y Philosophía en esta Universidad puede aver quince años poco mas o menos* y por la declaración del bachiller Pedro Çerfate *clérigo e cantor de la santa Iglesia desta ciudad*, confirmando que *el dicho Francisco Pacheco se graduo en Artes y Philosophia en esta Universidad juntamente con este testigo puede aver quinze años mas o menos*[15].

Estos datos confirman que Pacheco era ya licenciado en 1555, edad bastante temprana respecto de los usos habituales, lo que indica su clara inclinación al estudio y una gran capacidad intelectual, porque para la obtención del grado de licenciado se precisaba probar ser tenido por *ombre de buena fama y vida y costumbres y que es avydo de legitimo matrimonio*, haber *enseñado* o cursado el Bachillerato, durante tres años en una *Universidad aprobada* y seguidamente haber *cursado cinco cursos de la facultad* correspondiente en la Universidad hispalense.

Muy pronto comenzó a ejercitarse literariamente, publicando en 1565 *La Macarronea*[16], en donde Pacheco se presentaba con una personalidad claramente jovial, amigo de la diversión y de la fiesta y admirador de la vida retirada para poder gozar plenamente de la *Naturaleza* y del *Amor*, lejos de los honores mundanos y de la Iglesia.

En esos años, la vida de Francisco Pacheco giró casi exclusivamente en torno a la poesía, a la que estuvo entregado con *ardor juvenil*, como él mismo llegaría a declarar cuatro años más tarde y no sin cierto grado de arrepentimiento, en su obra la *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, donde cuenta haber vivido *poéticamente* su primera juventud.

> *Ya yo vivó otro tiempo en ese engaño, / y hazía más coplas en una hora / que Bernal mata enfermos en un año. / Aquella, cierto, fue una vida mora, / un Alcorán de necias fantasías/ un abismo que nunca se mejora; / un siempre andar con todos en porfías/ sobre un agudo, esdrúxolo o bucólico; / despreciar las más finas teologías; / un ordinario trato melancolico, / una envidia furiosa maldiciente, un concepto de Dios no muy catolico./ El estar siempre mal con buena gente, / el siempre andar enternecido y puto, / se tiene por pequeño inconveniente./*[17]

Se revelaba así, en su *Sátira*, como un espíritu crítico con la sociedad en la que vivía, si bien con un evidente sentido del humor y excluyendo cualquier sentimiento, despecho o venganza, refiriéndose a los frailes con cierta acritud en relación con la buena vida que se daban, a la Iglesia criticando la práctica de la simonía, a las Escuelas de Gramática de San Miguel dependientes de la Catedral objetando la baja calidad de sus enseñanzas y a la

---

[14] **OLLERO PIÑA, Jose Antonio**: *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII.* Fundación Foco de Cultura de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1993

[15] **BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE SEVILLA**: libro 642, s/f

[16] **MONTERO, Juan; SOLÍS DE LOS SANTOS, José**: "La macarronea sevillana del licenciado Francisco Pacheco", en Piñero Ramírez, Pedro M., *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva.* Tomo I. Universidad de Sevilla. Sevilla 2005, págs. 637-667

[17] **PACHECO, Francisco**: *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas.* Edición: Rodríguez Marín, Francisco, "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 17 (1907), págs. 1-25 y 433-454

mala poesía que se practicaba en la ciudad y otros males, que identificó como las novelas de caballería, el petrarquismo o el bucolismo y todo ello sin olvidar arremeter también contra la miseria existente y la mala marcha de los asuntos[18], todo un pensamiento revolucionario para la sociedad hispalense de la época.

Uno de sus camaradas de aquellos tiempos de juventud y espíritu independiente, fue Miguel de Cervantes, según se desprende del elogio que el escritor incluyó de Pacheco en su *Galatea*,

> *"Pacheco es este con quien tiene Febo / y las hermanas tan discretas mías/ nueva amistad, discreto trato y nuevo/ desde sus tiernos y pequeños días. / Yo desde entonces hasta agora llevo / por tan extrañas desusadas vías / su ingenio y sus escriptos, que han llegado / al título de honor más encumbrado"*[19]

La intensa actividad poética en los años centrales de su vida, le granjeó su ascenso social, primero con la designación por Juan Ovando como preceptor de sus pajes y después con la obtención de la capellanía de San Pedro en 1565, elección realizada por el Cabildo *atento a la mucha abilidad, vida y costumbres del licenciado*, cualidades que le permitieron después ser nombrado el 19 de mayo de 1568, para llevar a cabo la catalogación y ordenado de los libros de la Biblioteca Capitular[20], la composición de la inscripción conmemorativa de las obras de la torre de la Catedral en 1568[21] y el epigrama conmemorativo para la recepción de Felipe II en su visita a la ciudad en 1570.

Con su entrada en la Catedral, la vida de Francisco Pacheco dio un giro importante, pasando a dedicase por entero a la erudición. Durante el primer año del arzobispado de Don Cristóbal de Rojas y Sandoval, su reconocimiento como erudito, fue parejo a su progreso en la jerarquía eclesiástica, seguramente impulsado por su amistad con Juan de Ovando y con Pedro Vélez de Guevara.

Siendo ya clérigo presbítero en la collación de Santa María, fue nombrado, el 28 de abril de 1571, Capellán de la Capilla Real probablemente por la mediación de Mateo Vázquez de Leza, protegido de Don Diego de Espinosa, entonces Presidente del Consejo de Castilla, institución encargada de los nombramientos eclesiásticos del Patrimonio Real, como consta en un protocolo, fechado el 8 de febrero de 1571, dado a conocer por Rodríguez Marín en 1923[22].

Obtenida la estabilidad social y económica, Pacheco siguió dedicándose a atesorar conocimientos en una ciudad que ofrecía grandes facilidades para ello, merced a las ricas bibliotecas que allí se congregaban, como la librería catedralicia, que había incrementado sus fondos con la vastísima colección de Hernando Colón, donados en 1557 y a la que tenía libre acceso, como él mismo refirió en la declaración que hizo en 1576 para la prueba del hábito de Santiago de Don Álvaro de Guzmán [23] o los archivos de los frailes del Convento de Montesión, en cuyos textos Pacheco se complacía, sumergiéndose tan

---

[18] **POZUELO CALERO, Bartolomé 2004**: *Op. cit.* pág. I-CXLVII.
[19] **CERVANTES, Miguel de***: Poesías Completas,* ed. Vicente Gaos. Castalla. Madrid, 1973, Vol. II 181
[20] **ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**: AC lib. 29, f. 156 r.
[21] **ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**: AC lib 29 fol 201 v
[22] **RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco**: "Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII". *Revista de archivos, bibliotecas y museos".* 1923. Madrid, pág. 397
[23] **ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL**: pruebas de Santiago nº 3786, f 20v de la 2ª información

dedicadamente, que llegó a merecer de Gonzalo Argote de Molina la calificación de *persona curiosa y de mucha inteligencia de semejantes antigüedades*[24].

El ambiente intelectual en el que participó fue el más activo del momento, como luego veremos, colaborando activamente en las reuniones de la Academia sevillana, constituida entorno a Mal Lara, que a falta de actas o estatutos que formalizaran su existencia y como conocemos a partir de los datos contenidos en las obras poéticas o artísticas de sus contertulios, se constituyó en torno a su figura en 1561 como academia de poesía, tertulia de amigos que se reunía para llevar a cabo la empresa común de la erudición y que, según apunta Vicente Lleó en su discurso de entrada en la Academia de Buenas Letras de Sevilla, *sus reuniones carecieron de una periodicidad fija, ni actas, ni otros reglamentos* [25], acudiendo a ellas Pacheco junto a Argote de Molina, el prior del Monasterio de las Cuevas, que también era asiduo y los sabios más notorios de la ciudad, pertenecientes en su mayoría al clero, como Juan de Cózar y el doctor Palma o Parma.

El 17 de mayo de 1572, el licenciado Pacheco se vio envuelto en un duro revés, porque las actas capitulares de ese mismo día refieren

> "*.... cometieron al señor tesorero con el señor mayordomo de fábrica que hechen un candado a la puerta de la librería y una loba y, siendo menester, hagan la puerta de nuevo. Y assímesmo mandaron llamar para preveer lo que se deba hazer acerca de lo quel licenciado Pacheco a fecho en lo tocante a la librería sobre el memorial que della hizo y le tomaron por parte del señor arçobispo*".

Dos días más tarde el 19 de mayo, le impusieron a Pacheco una sanción durísima, como consta en las actas capitulares en las que se recoge

> *En este dicho día los dichos señores, siendo llamados para ello, passaron que se le quite la capellanía que en la Capilla de Sant Pedro tiene el licenciado Pacheco. Y assímesmo mandaron que no diga missa dentro del cuerpo desta Iglesia ...*[26]

El asunto debió estar referido a las inexactitudes en el inventario realizado o al encubrimiento de la sustracción de libros, muy probablemente relacionados con los expurgos realizados entonces por orden de la Inquisición, cuando los espíritus humanistas y liberales tendían a sustraer los libros para protegerlos de la destrucción o por las sustracciones realizadas por parte de la Inquisición en las librerías, durante las revisiones de los fondos que realizaban periódicamente.

Durante los cinco años siguientes Pacheco mantuvo permanente silencio en su vida y, en ese tiempo, resulta imposible localizarlo como partícipe de ninguno de los acontecimientos sociales de la ciudad. Su reaparición tuvo lugar en 1577, cuando el Cabildo municipal seleccionó cuatro inscripciones suyas para ser insertadas en la Puerta de la Carne, con ocasión de las obras de restauración y embellecimiento del monumento.

---

[24] *Ibídem*: fol. 20r.

[25] **LLEÓ CAÑAL**, **Vicente**: "La Real Academia Sevillana de Buenas Letras y el mundo de la Bibliofilia a finales del siglo XIX y comienzos del XX". *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, ISSN 0214-4395, Nº 37, 2009, págs. 309-318

[26] **RECIO MIR, Álvaro:** *Sacrum Senatum. Las estancias Capitulares de la Catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Sevilla 1999, pág. 323

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: AC, libro 31, f. 89v.

El Cabildo eclesiástico, siguiendo los pasos del Concejo, volvió a admitirle confiándole, a partir de 1578, la mayoría de los importantes programas iconográficos acometidos por la Iglesia de Sevilla en esos años[27].

No hay constancia documental de su participación en los programas de la Capilla Real, concluida en 1579, ni en los del túmulo erigido con motivo de la apertura de la misma, pero está documentada su intervención en el impresionante programa de las Salas Capitulares en 1579, en el túmulo de Doña Ana de Austria construido en la Capilla Real en 1580 y en el de la Custodia Mayor entre 1580-1587[28].

El programa de las Salas Capitulares, que constaba de sesenta espléndidos relieves acompañados de las inscripciones latinas compuestas por Pacheco, debió de ser creado a lo largo de 1579, porque el 11 de noviembre, el Cabildo se reunió para *ver si se le gratificará al licenciado Pacheco la industria que ha dado sobre las historias del cabildo*[29], que hoy se conservan y pueden contemplarse en las Salas Antecapitular y Capitular de la Catedral.

Su contenido proclama ideas generales de unidad religiosa bajo la dirección de la Iglesia de Roma y constituyen una llamada a la paz de espíritu y a la mansedumbre como medio para evitar las pasiones, las ambiciones o las luchas personales, advirtiendo a los capitulares contra los poderes terrenales y la codicia y señalando que el camino a seguir era el de la virtud y la rectitud y que Dios hacía que triunfara la verdad y la justicia, ideas, todas ellas, de las que su autor participaba.

Fue en 1580, cuando el joven Francisco, se trasladó a vivir a la casa de su tío el canónigo Francisco Pacheco, quien asumió la responsabilidad de su formación.

Falleció el canónigo Pacheco el 10 de octubre de 1599[30] y muchos se han preguntado si durante ese tiempo, siendo ya pintor Francisco Pacheco y conocida su labor de recopilación de las efigies de los ingenios sevillanos, no habría realizado ningún retrato de su tío, al que tanto debía.

En la actualidad solo se conoce un retrato de escasa calidad y de autor desconocido en la Biblioteca Capitular y Colombina de la Catedral de Sevilla, en donde aparece tocado con una corona de laurel y hábito religioso, pero hemos de contestar afirmativamente a la pregunta formulada, porque el canónigo Francisco Pacheco fue efectivamente retratado por su sobrino, cuando contaba aproximadamente unos 60 años, edad calculada porque todavía mantiene la viveza de la inteligencia en sus facciones (Ilust. 2).

Este retrato lo hemos localizado en los fondos del *Metropolitan Museum of Art*, en donde aparece atribuido al pintor Francisco Pacheco, pero sin identificar el personaje, bajo el título *cabeza de hombre barbudo*[31], pero que indudablemente se corresponde con su tío el

---

[27] *Ibidem*
[28] **POZUELO CALERO, Bartolomé (2004):** *Op. cit.* pág. LII
[29] *Ibidem*
[30] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego (1796):** *Op. Cit.* pág. 195
[31] Disponible en web: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336205?rpp=30&pg=1&ft=pacheco&pos=1 (Consultado el 31/08/2015)

canónigo, al presentar rasgos similarmente inequívocos con el retrato existente en la Biblioteca Colombina (Ilust. 3).

No se trata de un retrato de representación, sino de un retrato de ámbito doméstico, en su dimensión humanística, porque no aparece con el hábito de canónigo, con el que indudablemente hubiera aparecido de haber estado relacionado con la publicación de alguno de sus libros, pero también hubiera podido tratarse de un retrato preparatorio, para después confeccionar otro con tal destino, sobre el ya ejecutado y haber estado relacionado con los seis himnos, tres compuestos a San Isidoro y tres a las Santas Justa y Rufina, que fueron incluidos en el breviario de santos particulares de Sevilla *Officia propria Sanctorum Hispalen. Ecclesiae...*[32], publicado en Salamanca en 1591, que todos los autores atribuyen a su autoría, dado que coinciden con la edad que mantendría cuando los compuso, muy cercano ya a su fallecimiento.

Sea como fuere, nos queda para la memoria la efigie de tan ilustrado varón, uno de los humanistas sevillanos de más renombre, integrado en la segunda generación de la Academia hispalense.

La historia de esta Academia es tanto la historia del hombre que la impulsó, como la de los hombres que la constituyeron, individualidades que, por su elevada calidad, no solo reconocieron el unitario valor de los demás, sino que, disfrutando y compartiendo sus logros, alcanzaron un mayor enriquecimiento personal, favoreciendo con ello su universal afán de alcanzar la excelencia, mostrando de esta manera el camino a seguir a las generaciones venideras.

Su fundador, Juan de Mal Lara, había estudiado gramática latina y griega, primero en el colegio sevillano de San Miguel y después en la Universidad de Salamanca durante los diez años siguientes, perfeccionándose después en las de Valencia y Barcelona con Francisco Escobar, para regresar seguidamente a Salamanca.

Ilustración 2: Retrato del Licenciado Francisco Pacheco. *Anónimo. Biblioteca Colombina. Sevilla*

Ilustración 3: Head of a Bearded Man. *Francisco Pacheco. Metropolitan Museum of Art. Nueva York*

[32] **CHARLO BREA, Luis; POZUELO CALERO, Bartolomé:** "Himnos Litúrgicos del Licenciado Francisco Pacheco". *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº.26. Universidad de Valladolid. Valladolid., 2013, pags.269-297 (2013) págs. 269-297
Disponible en web: http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10613 (Consultado el 14/08/2017)

Hasta 1548 no retornó a Sevilla para continuar cursando Artes, al mismo tiempo que ejercía como enseñante de gramática y humanidades para jóvenes.

Aunque su preocupación estuvo centrada en la literatura, su relación con la pintura fue muy directa, pues su padre había sido pintor, aunque se desconozcan sus obras[33], hecho que le dejó una especial huella, como se deduce a través de algunos de sus escritos.

Como literato fue un autor prolífico. Dentro de los textos gramaticales de su producción se incluye su *Philosophia vulgar*[34], un conjunto de refranes publicados en Sevilla en 1568 (Ilust. 4).

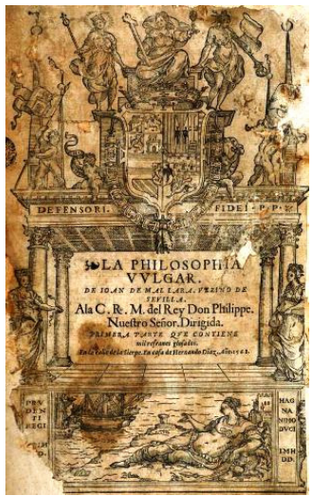


Ilustración 4: La Philosophia Vulgar. *Portada. Juan de Mal Lara. 1568. Sevilla.*

Estuvo claramente influido por Erasmo, del que tomó su ideal de vida bucólica y retirada e inspirada en sus *Adagios*, lo que le llevó a ser interpelado por la Inquisición, aunque consiguió salir indemne de la investigación.

Suyo es también un inédito poema titulado *Hércules animoso* y otras dos obras tituladas *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del rey D. Felipe II, N.S.* publicada en Sevilla en 1570, que contiene la descripción de la arquitectura efímera, cortejo real y fiestas que tuvieron lugar en la ciudad con motivo de la visita real[35], deteniéndose particularmente en la decoración de la Giralda que acababa de terminar Luis de Vargas ensalzando su resultado, y la *Descripción de la galera real del Serenísimo Señor Don Juan de Austria*, con la descripción del programa iconográfico que creó para la nave capitana de la Armada española en Lepanto, llevada a efecto en Sevilla por Benvenuto Tortelo y Bautista Vázquez[36].

Fue en 1565, año en que Don Álvaro de Colón y Portugal, II Conde de Gelves y Alcalde Mayor de los Alcázares y Atarazanas de Sevilla estableció su residencia en Sevilla, cuando comenzaron las reuniones de esta Academia convocadas bajo su patrocinio, tanto en su palacio urbano, como en su célebre villa campestre *Merlina*, los dos puntos de encuentro y de tertulia habitual del grupo de eruditos, del que él mismo participaba.

Su buena relación con el Conde la relató Mal Lara, refiriéndose no solo a las dos lecciones al día que le daba y a las invitaciones que le hacía a su finca, que le permitían el *vivere secundum natura*, sino también al libre acceso a su magnífica *librería*, a la que valoraba como más rica que la de Hernando Colón, en contraste con la *mediana* suya[37].

---

[33] **SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.**: *Juan de Mal Lara: Su vida y sus obras.* Hispanic Institute in the United States. Nueva York, 1941.

[34] **MAL LARA, Juan de**: *Philosophia Vulgar.* Hernando Diaz, Sevilla, 1568, pág. 8. Disponible en web: https://books.google.es/books?id=Tz5Rit5LpLsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Gelves&f=false (Consultado el 21/05/2015)

[35] **PINEDA NOVO, Daniel**: "Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico". *Archivo Hispalense,* Nº 141-146, pág. 9-99 Sevilla 1985.

[36] Disponible en web: https://c1.staticflickr.com/8/7284/8735377544_6f8626cd04_b.jpg (consultado el 21/05/2015)

[37] **ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier**: "Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el Hércules animoso, de Juan de Mal Lara". *EPOS XVI* (2000). Universidad de Sevilla. Sevilla. págs. 133-155

Podemos afirmar que, en torno a la academia de Mal Lara se dio cita toda la intelectualidad sevillana, unida por el nexo común del interés por el cultivo de las artes y las letras y sobre todo del conocimiento de lo antiguo.

El cometido de las reuniones también lo recogió Mal Lara en el prólogo de su *Philosophía vulgar*, en donde aludiendo a sus funciones dice (Ilust. 4):

> *Aunque esto no se usa en España, es loable costumbre de otras naciones ayudar todos los hombres doctos al quien escribe, y aun leer los autores sus obras en las academias para ellos concertadas, y todos dar sus pareceres, y decir cosas notables y con cierta sencillez, dárselo todo al autor, sin publicar que ello le hicieron mercedes.*[38]

A través de esta misma obra y de las *Anotaciones de Herrera* nos dejó mención de todos sus miembros y de los intereses y métodos eruditos que utilizaron hasta 1580.

A lo largo de su existencia, se fueron sucediendo casi tres generaciones de intelectuales y humanistas. A la primera de ellas, encabezada por su fundador Mal Lara, pertenecieron Arias Montano, Baltasar del Alcázar, el licenciado Francisco Pacheco, Francisco de Medrano, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Gonzalo Argote de Medina y Fernando de Herrera, incorporándose seguidamente la segunda generación compuesta por Pablo de Céspedes, Juan de la Cueva Garoa y Francisco de Medina y la tercera con Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Juan de Robles, Pedro de Valencia, Juan de Jáuregui, Enrique Duarte y el pintor Francisco Pacheco, en una constante sustitución de los jóvenes por los ya desaparecidos por razón de edad, lo que permitió mantener el mismo espíritu a lo largo de todas ellas.

En la primera de las generaciones, junto a su iniciador, destacó con especial brillantez Benito Arias Montano, uno de los personajes más relevante de la época, nacido en Fregenal de la Sierra (Badajoz) en 1527.

Sus contactos con Sevilla los inició durante sus estudios de filosofía, que continuó después en la Universidad de Alcalá, para terminarlos, a su regreso a la ciudad hispalense, en donde amplió su formación, estudiando artes entre 1556 y 1557, periodo en el que trabó amistad con el licenciado Francisco Pacheco.

Su formación le permitió asistir a las jornadas del Concilio de Trento, en donde intervino con dos discursos sobre la eucaristía y el matrimonio, que merecieron general aceptación y obtener el encargo de la edición de la monumental y políglota *Biblia Regia* en Amberes, su obra cumbre, junto a un ingente número de libros dedicados a la exégesis bíblica (Ilust. 5).

La importancia de Arias Montano no radica en su dedicación vital al estudio de las *Escrituras*, sino que lo hizo a partir de los

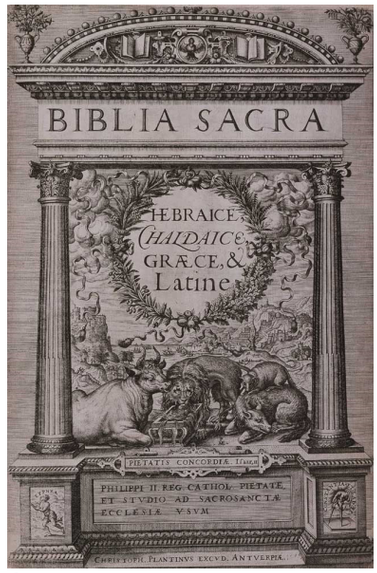


Ilustración 5: Biblia Sacra. *Portada. Amberes. 1570*

[38] **MAL LARA, Juan de (1568):** *Op. cit.* pág. 8.

textos originales, al dominar todas las lenguas antiguas en la que sus fuentes aparecían escritas.

De regreso a España, en 1576, su actividad se mantuvo ligada a la Corte, al ser nombrado bibliotecario en El Escorial, pasando a formar parte de los círculos más cercanos a Felipe II, del que fue consejero y capellán. Durante todo este tiempo siguió manteniendo sus lazos con Sevilla, pero solo en los últimos años de su vida residió en la ciudad, donde se instaló en 1592 como prior del Convento de Santiago de la Espada, convirtiéndose desde entonces en uno más de los miembros de la Academia[39].

A la misma generación perteneció Baltasar del Alcázar, nacido en 1530 como sexto hijo del jurado Luis del Alcázar. Militar de profesión, participó en las luchas contra los franceses en las galeras de Don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, donde cosechó numerosas victorias y retirado después a Sevilla, contrajo matrimonio con Doña María de Aguilera, hija del Mariscal de León y Caballero del Habito de Santiago, ejerciendo como alcalde de la *Hermandad del estado de Hijo-dalgo* y Tesorero de la Casa de la Moneda.

Posteriormente, al servicio del II Duque de Alcalá Don Fernando Enríquez de Rivera, al que estuvo vinculado durante veinte años, ejerció como alcalde en la villa de Los Molares.

Sus ocupaciones no le impidieron dedicarse al estudio, adquiriendo profundos conocimientos en geografía e historia natural y profesando gran amor a la música. También dedicó su tiempo a la composición, destacando por sus madrigales con los que alcanzó cierta notoriedad. Su inquietud musical le llevó también a establecer una estrecha amistad con Francisco Guerrero, maestro de capilla de la Catedral.

Su predisposición a las artes la completó con una decidida afición y dedicación al dibujo, que llegó a dominar con gran corrección, como conocemos por el libro de juventud que regaló al joven pintor Francisco Pacheco, que contenía un amplio repertorio de dibujos con árboles, casas y figuras[40].

Aunque conocedor de las lenguas vulgares, tuvo más inclinación al estudio del latín y estuvo muy influido por los poetas latinos, en particular por Marcial, a quien imitaba en sus composiciones y por Horacio, al que tradujo diversas obras al castellano.

Su habilísima memoria le permitía recordar sus composiciones sin necesidad de escribirlas, amenizando de esta manera las reuniones con el recitado de sus versos. Esta habilidad fue en detrimento de la publicación de sus obras, impidiendo su conocimiento más allá de su estrecho círculo de amigos intelectuales, hasta que fueron recopiladas y publicadas, años después, por el pintor Francisco Pacheco.

---

[39] **ANDRÉS MARTÍN, Melquíades**: *Anatomía del humanismo: Benito Arias Montano, 1598-1998: Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín: actas del simposio internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 del noviembre de 1998.* Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva. Huelva 1998

[40] **ALCÁZAR, Baltasar de**: *Poesías de Baltasar del Alcázar Colección más completa que todas las anteriores.* La Publicidad. Sevilla, 1856, pág. VIII-XII

Todos estos saberes atesorados, le convirtieron en uno de los miembros más estimados de la Academia, como acreditan las alabanzas que le dedicaron en vida y después, con motivo de su fallecimiento, ocurrido en Sevilla el 16 de febrero de 1606[41].

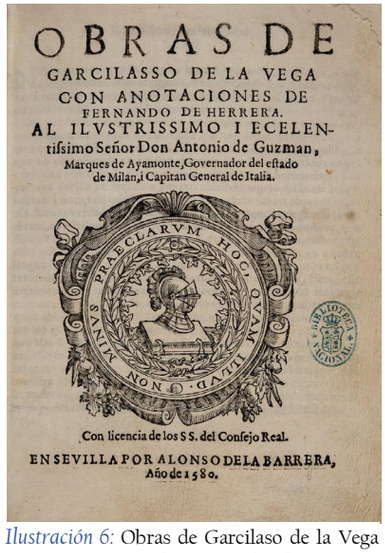
Esta primera generación, nacida en el primer tercio del siglo XVI, fue falleciendo a lo largo de los últimos años de la centuria, salvo Luciano Negrón, más longevo, que lo hizo en 1615.

A la segunda generación correspondieron los nacidos en el segundo tercio del siglo, que abrió la Academia a nuevos intereses marcados por el cultivo de las artes, que se unió al de las letras, siempre sobre la base del conocimiento de lo antiguo heredado de la primera generación, intereses a los que se sumaron plenamente los de la tercera generación, a la que llegó a tener acceso el joven Diego Velázquez.

Con la muerte de Mal Lara en 1571, el liderazgo pasó a manos de las tres figuras más punteras del humanismo sevillano de la segunda mitad del siglo Francisco de Medina, licenciado y doctor en leyes al servicio de la Casa del Infantado, el literato Fernando de Herrera y el licenciado y canónigo Francisco Pacheco, tío del homónimo pintor, actuando todos ellos bajo el amparo de su nuevo mecenas el duque de Alcalá[42].

Fernando de Herrera, sevillano nacido en 1534, fue considerado el poeta más importante de la escuela, junto a Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora y por ello apodado *El Divino*.

Se ejercitó en el ensayo, destacando en erudición, como demostró en su libro titulado *Obras de Garcilaso con anotaciones*[43], publicado en Sevilla en 1580, en donde reconoció la importancia de la Academia de Mal Lara, agradeciendo su colaboración y la de sus amigos el canónigo Francisco Pacheco y Francisco de Medina (Ilust. 6).


OBRAS DE
GARCILASSO DE LA VEGA
CON ANOTACIONES DE
FERNANDO DE HERRERA.
AL ILVSTRISSIMO I ECELEN-
tissimo Señor Don Antonio de Guzman,
Marques de Ayamonte, Governador del estado
de Milan, i Capitan General de Italia.

Con licencia de los S S. del Consejo Real.
EN SEVILLA POR ALONSO DE LA BARRERA,
Año de 1580.

Ilustración 6: Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera. *Portada. Sevilla. 1570*

A pesar de su carácter reservado e intimista, amante de la soledad y del silencio, profesó una intensa pasión por la Condesa de Gelves, Doña Leonor de Millán, de tal manera que toda su lírica amorosa giró en torno a este amor, aunque ocultando siempre el nombre de su amada, identificada únicamente y después por el pintor Francisco Pacheco en el elogio que le dedicó en su *Libro de Retratos.* Fue tal su devoción que, a la muerte de la Condesa en 1581, renunció totalmente a la poesía y trabajó tan sólo en obras de preceptiva literaria y de historia.

Su desproporcionada ansia de perfección, le llevaron a corregir continuamente sus obras, dando lugar a distintas versiones de sus poemas, conseguidos agrupar en dos conjuntos *Algunas obras de Fernando de Herrera*, publicado en vida del poeta y que éste dedicó a Don

[41] **ALCÁZAR, Baltasar:** *Poesías [de Baltasar del Alcázar]: Colección mas completa que todas las anteriores*. La Publicidad. Sevilla 1856, pags. V-XII
[42] **LÓPEZ BUENO, Begoña**: *La política cultista de Herrera a Góngora.* Editorial Alfar. Sevilla, 1987, págs. 69-75
[43] **VEGA, Garcilaso de la**: *Obras*. Ed. Fernando de Herrera. Alonso de la Barrera. Sevilla 1580.

Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa en 1582[44] y *Versos de Fernando de Herrera* aparecidos tras su muerte y reunidos por el pintor Francisco Pacheco, que éste dedicó a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares.

Las buenas relaciones entre Herrera y el licenciado Francisco Pacheco, tío del pintor, fueron públicas y notorias, según las propias manifestaciones de este último en su *Libro de Retratos*, al hacer referencia al ofrecimiento de dignidades que en 1580 le propuso el nuevo arzobispo, refiriendo su desinterés por hacer carrera

> *I aunque el cardenal don Rodrigo de Castro, arçobispo de Sevilla, desseó tenello en su casa i acrecentalle en dignidad i hazienda, no pudieron el licenciado Francisco Pacheco ni el racionero Pablo de Céspedes, íntimos amigos suyos, persuadille que le viesse*[45] .

El último año de su vida, Herrera residió en la casa de Juan de Arguijo, según mencionó él mismo en la carta que dirigió a Pablo de Céspedes el 26 de marzo de 1597, lo que reitera su íntimo vínculo con la Academia.

Pacheco lo estimó como ideal de dignidad humana y de serenidad intelectual, declarando que fue *... modesto i cortés con todos pero enemigo de lisonjas, ni las admitió ni las dixo a nadie: que le causó opinión de áspero i mal acondicionado* y, refiriéndose a los amigos que mantuvo, afirma que *amólos tan fiel i desinteresadamente, que a los más ricos i poderosos no sólo no les pidió, pero ni recibió nada dellos, aunque le ofrecieron cosas de mucho precio; antes por esta causa se retirava de comunicarlos*[46].

Años más tarde se incorporó a la Academia Luciano Negrón, canónigo sevillano nacido en 1540, uno de los miembros menos conocido al no dedicarse al ejercicio de la literatura, pero marcado por su afición a la escritura y el amor por los libros, que le llevaron a reunir una nutrida biblioteca, que incrementó con una parte de la recopilada por Ambrosio de Morales a su muerte y por su amor a la pintura, que le acreditaron como coleccionista de arte, consiguiendo introducir a la pintura en los intereses de la Academia.

Su condición de canónigo y su conocimiento de la teoría del arte de la pintura le llevaron a intervenir en la materialización del proyecto del Antecabildo y la Sala Capitular de la Catedral hispalense, participando en la toma de decisiones para el diseño de su bóveda, junto a su gran amigo el canónigo Pacheco, responsable de la iconografía para ambas salas, como vimos anteriormente.

Partícipe del mismo círculo fueron también los jesuitas Gaspar de Zamora, conocido por haber sido designado confesor del joven Francisco Pacheco, cuando éste contaba 16 años, como él mismo declaró en una de las aprobaciones de su lienzo *El Juicio Final* y Luis del Alcázar que alcanzó notoriedad, desde 1585, cuando empezó a impartir clases sobre la obra bíblica del *Libro del Apocalipsis*, convirtiéndose en uno de los más grandes

---

[44] **HERRERA, Fernando de**: *Algunas obras de Fernando de Herrera.* Andrea Pescioni. Sevilla 1582

[45] **PACHECO, Francisco:** *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones.* Sevilla. 1599, Ed. Asensio, José María. Imp. de E. Rasco. Sevilla, 1886 pág. 208
Disponible en web:
http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados.cmd?descrip_autoridadesbib=Pacheco,%20Francisco,%201564-1644&busq_autoridadesbib=BAA20070010754 (Consultado el 14/08/2017)

[46] *Ibidem*

especialistas europeos de la materia, conocimiento que le vinculó estrechamente al canónigo Pacheco en su interés por el texto sagrado, como reflejó en el programa iconográfico de la Sala Capitular[47].

Fermín Arana de Valflora le describió como *varón esclarecido por el desprecio de los honores temporales*, elogio ganado por su dedicación a la ayuda de los enfermos, sobre todo en las dos epidemias de peste que asolaron la ciudad y por la consagración de su vida a la piedad y el retiro como estilo de vida, con gran desprecio de los bienes temporales[48].

Su contacto con la Academia estuvo motivado por su afición a la literatura, en la que se ejercitó, llegando a ser un prolífico autor, con obras como *Concordantiae sacrorum bibliorum*[49], publicada en Roma en 1626, como la más notable de su mano y dejando sin imprimir sus *Comentarios sobre Ezequiel profeta* (Ilust. 7).

SACRORVM
BIBLIORVM
CONCORDANTIÆ
Per
GASPAREM DE ZAMORA HISPALENSEM
è Societate Iesv.
CVM PRIVILEGIIS.
ROMÆ, Apud Hæredem Bartholomæi Zannetti. MDCXXVII.
SVPERIORVM PERMISSV

Ilustración 7: Concordantiae sacrorum bibliorum. *Portada. Gaspar de Zamora. Roma. 1627*

Entre las siguientes incorporaciones y como miembro renovado de la Academia, participó Francisco de Medina, destacado discípulo del fundador Mal Lara, otro latinista reconocido, poeta y estudioso incansable. Su posición como tutor de Don Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa y segundo hijo del Duque de Alcalá, garantizó el patrocinio de la noble casa a la Academia y nuevos momentos de esplendor en sus actividades.

Su obra ha sido olvidada en buena parte, salvándose el prefacio a las *Anotaciones* de Herrera, autor que incluyó alguna de sus inscripciones latinas entre sus escritos, como su propio epitafio.

Herrera aludió a él en diversas ocasiones, lo que parece indicar que fue uno de los máximos eruditos de la escuela sevillana y representante también de los nuevos intereses de la Academia, como conocido amante de la pintura y destacado coleccionista de obras de arte que fue, sobre todo de estampas y monedas antiguas[50], de ahí que fuera elegido por el poeta Juan de Arguijo para idear los programas iconográficos a representar en la decoración del techo del salón principal de su casa y después de los dos techos de la Casa de Pilatos.

---

[47] **RECIO MIR, Álvaro (1999)**: *Op. cit.*, pág. 413

[48] **ARANA DE VALFLORA, Fermín:** *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras armas, o dignidad ... colocados por orden alfabetico*. Vasquez e Hidalgo. Sevilla, 1791, pág. 71 . Disponible en web: https://books.google.es/books?id=broJAAAAMAAJ&pg=RA1-PA6&dq=arana+de+valflora+Fernando+Enr%C3%ADquez+de+Rivera,+III+Duque+de+Alcal%C3%A1&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjqyISl0dbVAhXPKFAKHXaeAd4Q6AEIKTAA#v=onepage&q=arana%20de%20valflora%20Fernando%20Enr%C3%ADquez%20de%20Rivera%2C%20III%20Duque%20de%20Alcal%C3%A1&f=false (Consultado el 14/08/2017)

[49] **ZAMORA, Gaspar de:** *Concordantiae sacrorum Bibliorum [majores duobus Alphabetis, altero dictionum variabilium, invariabilium altero, absolutissimae, cum narratione de iisdem concordantiis], studio et labore Gasparis de Zamorâ*. haeredes Barth. Zannetti. Roma,1827

[50] **VRANICH, S.B.:** *Francisco de Medina (1544-1615) Maestro de la escuela sevillana.* Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 1997

Intermedio entre ambas generaciones y ejerciendo una notable influencia en el ámbito sevillano, estuvo el cordobés Pablo de Céspedes, nacido en 1538.

Había iniciado su formación en la Universidad de Alcalá de Henares, estudiando arte y teología, siguiéndola después en Italia, a donde se trasladó probablemente en 1559, para afincarse en Roma, aunque algunos historiadores hayan fijado su primer viaje entre 1568 y 1575.

La formación humanista ya acumulada que atesoraba, con conocimientos de latín, griego y hebreo, le permitieron asimilar más profundamente los saberes que allí se le ofrecieron, durante los siete años aproximadamente que duró su primera estancia en tierras italianas. Regresó a Córdoba en 1577, para ocupar un puesto de racionero en la Catedral, trayendo consigo, al igual que anteriormente lo hiciera Luis de Vargas en Sevilla, las formas e ideas del Renacimiento italiano, aunque, a diferencia del sevillano, sus escritos sobre el arte de la pintura le convirtieron en el *primer artista teórico español*[51].

Durante su estancia italiana no consta que Céspedes acudiera al estudio de ninguno de los pintores que trabajaban en Roma para formarse, por lo que se estima que su aprendizaje fue totalmente autodidacta porque, como afirman sus biógrafos, *se dedicó con ardor a copiar las obras de Miguel Ángel y de Rafael*, estudiando en museos y galerías y, ejercitándose después en el interior de su morada, consiguiendo así dominar las dificultades del aprendizaje artístico, a fuerza de aplicación y de constancia[52].

Tampoco consta documentada la actividad italiana de Céspedes, si bien conocemos, a través de Pio Pecchiai, que el español Antico Bonfili fue su patrocinador en la contratación que le hicieron de las obras de ejecución de los frescos de la Iglesia de la Santa Trinidad en Roma durante su segundo viaje [53] y a través de Domingo Martínez de la Peña que ingresó en la romana Academia de San Lucas[54].

La ciencia arqueológica mantenía en ese momento un notable desarrollo en la capital italiana, en donde la colección de objetos antiguos y la recogida de las inscripciones de la primitiva época cristiana se había instaurado entre los intelectuales, lo que permitió a Céspedes instruirse también en ellas, visitando los gabinetes en donde se coleccionaban los objetos antiguos, procedentes particularmente en las excavaciones emprendidas en Roma y en Pozzuoli, localidad situada próxima al palacio del virrey español, en donde se conservaban importantes vestigios de grandes construcciones romanas, mezcladas con los de las primitivas colonias griegas. Sus biógrafos sugieren que Céspedes visitó las ruinas de Pompeya, aunque no hay noticia de ello en los documentos o escritos existentes sobre el racionero, aunque los importantes conocimientos en esta materia de los que dio cuenta en España constituyen el mejor testimonio de ello.

En Italia se dedicó también a la copia de los antiguos, con lo que logró hacerse excelente dibujante y pintor en la imitación de Miguel Ángel y de Rafael. Del primero, lo que más le llamó la atención, fue su pintura de *El Juicio final*, mientras que del segundo se confesó

---

[51] **BROWN, Jonathan Brown**: *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 117.
[52] **TUBINO, Francisco María**: *Pablo de Céspedes*. Imprenta de Manuel Tello. Madrid 1868, pág. 51
[53] **PECCHIAI, Pio: "**Registri dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti". *Archivi d'Ilatia e Ressegna Internazionale deglo Archivi.* XXV. 1958, pág. 133
[54] **MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo**: "Artistas españoles en la Academia de San Lucas", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), núm. 164, 1968, pp. 293-313

un absoluto admirador, como se desprende del elogio que le hizo en uno de sus escritos, en donde, tras enumerar los *más valientes pintores de Italia* y después de encumbrar a Miguel Ángel, dijo

> *Siguese Rafael de Urbino, pintor y arquitecto notabilísimo, de quien sería mejor callar que entrar en el océano de sus loores, sin que se descubra puerto ni termino a tan larga navegación. Subió tanto en los pocos años que vivió, con su nombre y opinión, que bastará decir de él que fue Rafael de Urbino. Añadió a la pintura, juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se ha visto y creo no se verá. La ternura grande en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes, ornatos con cierta simplicima hermosura y con hermosísima simplicidad: un decoro grandísimo en las historias que componía, adornadas de edificios y arquitectura que les daba un ser y magestad que no pudieron acontecer de otra manera, en las cuales entretegia retratos al vivo de los príncipes y hombres ilustres de su tiempo*[55].

Céspedes siguió a Miguel Ángel en el dibujo y en el colorido y decoro imitó a Rafael, todo para llegar a crear un estilo propio, separándose de la línea de la imitación de los italianos.

En la escultura se adiestró en el uso del mazo y del cincel familiarizándose con las obras de Virgilio y Vitrubio. En ese momento ejercían como los mejores romanos Jacobo de la Porta y Vignola, de los que tampoco se conoce que asistiera a sus talleres para estudiar las aplicaciones del módulo.

También desconocemos los motivos que le llevaron a realizar un segundo viaje a Italia y permanecer en Roma entre 1583 y 1585, tiempo en el que trabajó en los frescos de la Iglesia de la *Trinidad dei Monti* y en el Vaticano, durante el papado de Gregorio XIII, entablando entonces amistad con Federico Zuccaro, con quien después coincidiría en España cuando vino a trabajar a El Escorial y con Cesar Arbasia, que le acompañó en su regreso a España.

El primer contacto de Céspedes con Sevilla se produjo en 1585, al ser el elegido para pintar los frescos de *Las Virtudes y los Santos* de la Sala Capitular, sobre el programa iconográfico compuesto por el canónigo Francisco Pacheco, ante el fallecimiento de Luis de Vargas pocos años antes.

Su formación intelectual y su contacto con las corrientes teóricas italianas, llevaron a Céspedes a alimentar un interés filosófico de su actividad como pintor, llegando a la ciudad hispalense largamente acreditado como humanista, teórico del arte, pintor, escultor, arquitecto y poeta, es decir, el prototipo de *pintor erudito* que los sevillanos propugnaban, lo que le abrió las puertas de su Academia, haciéndole partícipe durante sus estancias de todas sus actividades, en las que amenizaba a sus miembros comunicando sus conocimientos y experiencias italianas.

Esta relación la mantuvo con la siguiente y tercera generación de académicos, integrada por el pintor Francisco Pacheco y su círculo, como muestra la profunda admiración que le profesó, declarada en el *elogio* del pintor cordobés escrito en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* y las referencias a su persona incluidas en su tratado del *Arte de la pintura*, en donde transcribió una carta que aquél le envió y una parte del *Poema de pintura* en donde Céspedes expuso una parte de sus ideas estéticas.

---

[55] **TUBINO, Francisco María (1868)**: *Op. cit*. pág. 52

Permaneció en Sevilla año y medio, regresando a Córdoba en enero de 1587, aunque la tradición afirma que Céspedes acostumbraba a pasar en Sevilla los meses de *recles*, prorrogando así su influencia en los ambientes hispalenses.

Testimonio de sus escritos los tenemos en tres cartas, la primera de 25 de agosto de 1604, que le remitió Pedro de Valencia, en la que instaba al pintor a terminar su *Discurso de la comparación de la pintura antigua y moderna pintura y escultura*:

> *... el pedir yo a V. M. con tantas veras I encarescimiento que cabe en el discurso .... no es lisonja (absit a me hoc) ni me engaña a la affición a dessearlo.... "Vea V.M. las partes que son menester para tratar esto devidamente: buena noticia de lengua latina, lección antigua, peregrinación e vista de ojos de obras antiguas i modernas, noticia i uso, juicio en las cosas de este género, I no se si mas ...* [56]

Las otras, el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* y el *Discurso sobre el templo de Salomón*, enviadas también en ese mismo año fueron publicadas por Ceán Bermúdez, que reunió los trabajos de teoría del arte de Céspedes y enumeró sus obras artísticas. Ceán fue, además, el primero en publicar el *Poema de pintura* y la *Carta sobre la pintura*, enviada a Pacheco en 1608[57].

Céspedes trajo consigo de Italia una rica colección de objetos preciosos a los que se fueron sumando los atesorados a lo largo de sus viajes por Andalucía, convirtiendo su casa en un rico museo en donde también guardaba sus dibujos de cuadros célebres, modelos antiguos en arcilla y en cera, calcos y vaciados de relieves y torsos, raras antigüedades, estampas, grabados y libros de la teoría del arte y los métodos científicos *para vencer las dificultades de la perspectiva y familiarizarse con el conocimiento y efectos de los colores.*

La última vez que Céspedes visitó Sevilla fue en 1603, habiendo dejado una importante huella en el pintor Pacheco, quien lo transmitió a su aprendiz, el joven Diego y aunque no asumiera sus teorías, en la manera que su autor propugnaba, las conoció y practicó por haber sido aceptadas previamente y utilizadas, después, por su maestro como la mejor manera de enseñar el arte de la pintura.

Juan de la Cueva de Garoza, nacido en Sevilla en 1543, fue otro miembro destacado de la Academia. No se conoce la infancia, ni la primera juventud de Juan, si bien, por la notoria formación humanística alcanzada, tuvo que comenzar muy pronto sus estudios, como llegó a afirmar el maestro Diego Girón *desde su primera edad fue mui dado i aficionado*[58] *a la lectura de Tibulo y de Ovidio*[59], aplicándose al estudio de la poesía latina y aprendiendo a traducir a los clásicos, a quiénes pasó a imitar en sus versos, adquiriendo una sólida formación petrarquista[60], probablemente bajo la tutela de Juan de Mal Lara, como único preceptor conocedor de tan vasta cultura.

---

[56] **MARTÍNEZ RUIZ, J**.: "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes" en *Biblioteca de la Real Academia Española* 59, 1979, página 380.
[57] *Ibidem,* pág. 8
[58] **GIRÓN, Diego**: *Obras de Juan de la Cueva, dirigidas al Ilustrissimo Señor Don Juan Tellez de Girón, Marqués de Peñafiel.* Andrea Pescioni. Sevilla, 1582, fl 6 vto.
[59] **ICAZA, Francisco de A**.: *Juan de la Cueva en comedias y tragedias*. I p XXVIII
[60] **CEBRIÁN GARCÍA, José**: *Estudios sobre Juan de la Cueva.* Universidad de Sevilla. Sevilla, 1991, pág. 20.

Sus primeros años de juventud transcurrieron acompañando a su hermano menor en los diversos destinos que mantuvo como arcediano de Guadalajara, Cuenca, Canarias y México, siendo en este último destino donde realizó sus primeras composiciones poéticas, continuando su actividad literaria a su regreso a España en 1577.

Su obra se inspiró en el *Romancero* y en la mitología grecolatina, adoptando temas legendarios e históricos para fomentar el patriotismo castellano. Su principal aportación fue la ruptura de las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar, anticipando en parte la fórmula dramática de Lope de Vega.

Su actividad literaria fue muy prolija y sus poesías aparecen recogidas en el *Cancionero Flores de Varia Poesía*, *El Ejemplar Poético* o el *Viage de Sannio* en donde elogia a numerosos ingenios de su época, con inclusión de algunos de sus versos.

Tras su paso por Canarias, llegó a Sevilla a primeros de 1592, en donde compuso su obra de épica culta *La conquista de la Bética*, publicado en Sevilla en 1603, que describe la conquista de Sevilla por Fernando III el Santo[61], cuya publicación fue informada por el veinticuatro de Sevilla Juan de Arguijo, con el que mantuvo gran polémica por tal causa, lo que constata su relación con los miembros de la Academia sevillana (Ilust. 8).

CONQVISTA
DELA BETICA, POEMA
heroico de Iuan dela Cueua,
EN QVE SE CANTA LA RES-
tauracion y libertad de Seuilla, por el Santo
Rey Don Fernando.
DIRIGIDA A DON ANTONIO
Fernandez de Cordoua, Caualliero del abito de
Calatrana, primogenito de la casa
de Guadalcaçar.
Año 1603.
CON PRIVILEGIO.
IMPRESSO EN SEVILLA
en casa de Francisco Perez.

Ilustración 8: La Conquista de la Bética. *Portada, Juan de la Cueva. Sevilla. 1603*

Otro miembro significado de esta generación fue Rodrigo Caro, nacido en Utrera en 1598, ciudad en la que residió con su familia. Terminados sus estudios de leyes, se dedicó al ejercicio de la abogacía y el resto de su tiempo al cultivo de las antigüedades y de la poesía. En 1604 escribió el *Memorial* de Utrera, donde aparece la primera versión de la *Canción a Itálica*, que retocada incluyó en las adiciones al *Memorial* de 1608.

En 1620 pasó a residir en Sevilla al ser nombrado letrado de cámara del Arzobispo Vaca de Castro y visitador general de parroquias y conventos de fuera de la ciudad, lo que le obligó a recorrer los numerosos caminos del arzobispado para llegar a las iglesias y ermitas de las distintas localidades, permitiéndole tomar contacto directo con los vestigios de la *sagrada antigüedad* que constituía su afición vocacional, al estar levantados muchos de los poblados y cortijos del sector de la Bética sobre *villae* romanas y conservarse en ellos o en sus entornos vestigios de las ciudades y villas desaparecidas[62]. De esta época son las cartas datadas entre 1621 y 1624, publicadas en su mayoría por Santiago Montoro, que constituyen una fuente excepcional de documentación arqueológica[63].

[61] *Ibidem*
[62] **PUJOL, Julio**: *Rodrigo Caro: Estudio biográfico-crítico, por D. Santiago Montoto* / Julio Puyol. Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo 68 (1916), pp. 157-163.
[63] **CARO BELLIDO, Antonio**: *Paleografía Tartesia en la obra de Rodrigo Caro.* Universidad de Cádiz.

En 1624 durante la visita del Rey a Sevilla y a las ruinas de Itálica, Rodrigo Caro trabó amistad con el pintor Francisco Pacheco, como se constata a través de una carta remitida por el pintor al cosmógrafo Moreno de Vilches, fechada en Sevilla el 12 de noviembre de 1625, en donde se refiere al *señor Ldo. Rodrigo Caro, a quien estimo en mucho y me huelgo infinito en su buena memoria y correspondencia; así fueran todos los amigos*[64]

El último de sus miembros, Francisco Pacheco, sobrino del canónigo del mismo nombre, nació en Sanlúcar de Barrameda en el seno de una familia marinera[65]. Sus padres Juan Pérez y Leonor del Río le bautizaron el 3 de noviembre de 1564. En el seno familiar residió hasta 1580, año en el que se trasladó a la ciudad de Sevilla, bajo el patrocinio de su tío, que ya ejercía como canónigo de la Catedral y, a su amparo, se formó el joven Francisco, tanto intelectual, como artísticamente, utilizando como primer apellido el de Pacheco, que también fue elegido como segundo por su hermano Juan Pérez Pacheco.

Los motivos de la elección del apellido se han relacionado con el intento de penetrar mejor y revalorizar su personalidad en el ambiente artístico sevillano[66], reivindicando un pasado familiar ilustrado, si bien, como ya apuntamos anteriormente, debió de estar precedido por el uso coloquial y social, a efectos de su identificación, por sus preceptores y continuado después por el pintor como alusivo a su rama familiar, costumbre continuada en ocasiones hasta nuestros días.

Según el propio Pacheco, su aprendizaje corrió a cargo de Luis Fernández, pintor de sargas según Ceán Bermúdez[67], al que también cita como maestro de Andrés Ruiz de Saravia, pintor que se trasladó al Perú en 1616.

Su formación humanística corrió a cargo de su propio tío, el canónigo Pacheco, participando de sus actividades en la Academia, motivo por el que igualmente asumió todos sus principios hasta llegar a dirigir sus reuniones en la madurez.

Su formación religiosa estuvo dirigida, como el propio Pacheco refirió, por el jesuita Gaspar de Zamora, del que ya citamos su *desprecio de los honores temporales y su afición al retiro y la pobreza* y dedicación a la asistencia a los enfermos y más desfavorecidos y que también destacó como amante de la poesía, con autoría de diversas obras que dejó escritas, hasta que en 1625 falleció a los 75 años, según Rivadeneyra y tres años más tarde según Nicolás Antonio[68].

Disponible en web: http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20TABONA/16%20-%20(2007)/05%20Caro.pdf (Consultado el 30/06/2014)

[64] **MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006):** *Op. cit.,* pág. 74-75
BIBLIOTECA COLOMBINA DE SEVILLA: Ms. 58-1-9, fl 320

[65] **RODRÍGUEZ MARÍN, F.**: *Francisco Pacheco maestro de Velázquez*, Madrid, 1923, p. 35

[66] **VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel:** Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1985, pág. 16

[67] **CÉAN BERMÚDEZ, Agustín**: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en ... Tomo IV. Viuda de Ibarra, Madrid,1800, pág. 6

[68] **ARANA DE VALFLORA, Fermín** 1971: *Op. cit.*, pág. 71

La primera noticia documentada de Pacheco data de 1583, cuando contaba 19 años, con motivo de su ingreso en la sevillana Hermandad de Nazarenos de Santa Cruz en Jerusalén.

Dos años después se identificaba como pintor y, declarándose como tal, arrendaba el 2 de marzo de 1585 una casa propiedad de Francisco Vázquez situada en la calle de los Limones, perteneciente a la collación del Salvador de Sevilla[69] y el 7 de agosto de 1586 dando poder a su hermano Pedro López para que pudiera cobrar, en su nombre, todo tipo de deudas[70], lo que indica su disponibilidad económica e independencia a la temprana edad de 21 años.

En esos años, Francisco de Medina, que había mantenido después de Herrera el lugar más prestigioso e influyente en la Academia, traspasó, por razones de salud, la defensa de los valores literarios, ideológicos y eruditos de la anterior generación, a su devoto y fiel discípulo Juan de Robles, a quien legó su biblioteca, que los recibió junto a Juan de Arguijo y el propio Pacheco[71], dejando escrito, como testimoniaría después el propio Robles, *cosillas menudas de poesías, que quemó cuando entró a ser Secretario* del Arzobispo don Rodrigo de Castro, *por parecerle que el oficio le obligaba a renunciar de las cosas apacibles y darse todo a las graves*[72].

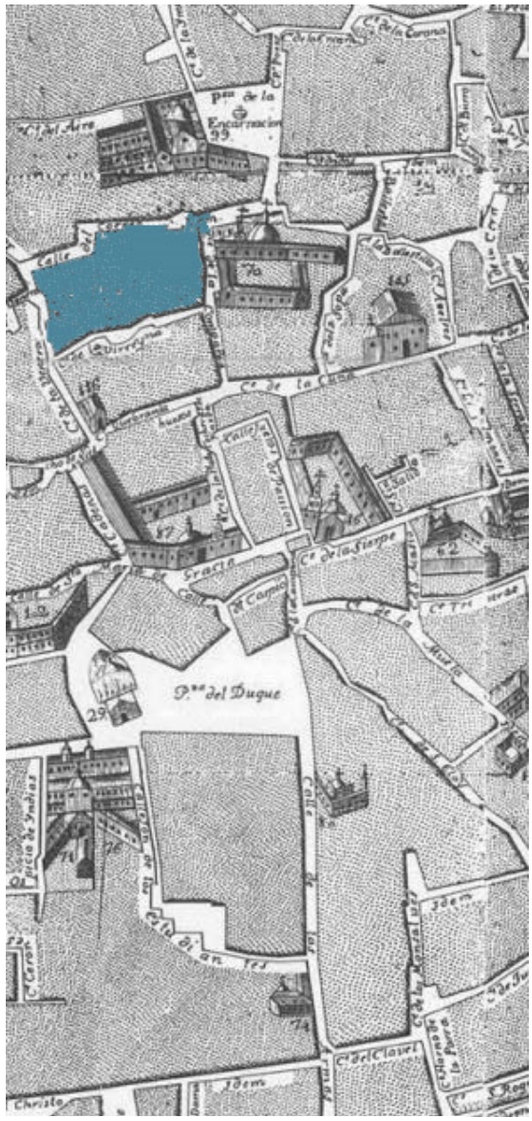


Ilustración 9: Plano de Sevilla. Casa de Juan de Arguijo

De esta manera, la casa de Arguijo se constituyó en la nueva sede de las tertulias de la Academia, como apuntó Vicente Lleó[73], tal y como antes lo había sido la Casa de Pilatos del III Duque de Alcalá, Fernando Enríquez de Ribera.

Uno de los primeros ejemplos artísticos surgidos de la actividad de la Academia fue la formulación de la decoración del techo de la estancia de la casa, en donde radicaron las

[69] **LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino**: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* Sevilla,1932, pág. 192
[70] *Ibidem:* pág. 178
[71] **MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006):** *Op. Cit.* pág. 187
[72] **VRANICH, Stanxo**: "Un Poema inédito del Maestro Francisco de Medina". *Revista de Filología Española.* LVll, 1974-5. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, pág. 286
[73] **LLEÓ CAÑAL, Vicente**: *Ut Pictura Poesis (Pintores y Poetas en la Sevilla del Siglo de Oro).* Disponible en web: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/35/art_2.pdf (Consultado el 22/06/2015)

reuniones de confraternización entre los distintos intereses que representaban sus contertulios, tanto los literarios, como los artísticos y humanistas del momento y, aunque no hay seguridad del uso que se dio a esta estancia, se piensa acertadamente que pudo haber decorado la biblioteca de Arguijo, por ser el lugar utilizado para la celebración de las largas sesiones de tertulias y debates[74].

El conjunto de pinturas elegido se configuró de inmediato como ejemplo decorativo a seguir en todas las casas de noble linaje sevillanas, como acreditan las posteriores decoraciones ejecutadas bajo los mismos principios en la Casa de Pilatos y en el Palacio Arzobispal y acreditan el cercano conocimiento que mantuvieron sus autores sobre las novedades italianas, porque las ideas propuestas siguen los planteamientos de Vasari y sus soluciones decorativas fueron las acogidas en estos programas.

La casa de Juan de Arguijo había sido adquirida por su padre a mediados del siglo XVI y se situaba en la calle de Arguijo, actual calle de Laraña, ocupando una extensa área que llegaba hasta la Plaza de la Encarnación y como los palacios sevillanos de la época, combinaba la tradición mudéjar con elementos del renacimiento italiano (Ilust.9).

Las únicas noticias que de ella disponemos en la actualidad son las facilitadas por José Gestoso, que incluyen algunas noticias sobre la edificación y varias imágenes anteriores a su destrucción [75].

La fachada presentaba una gran sencillez compositiva, que se rompía únicamente por la portada de piedra que se remataba por el escudo nobiliario de la familia. El acceso a la casa se realizaba a través de un portal de mármol, que daba entrada a un patio principal con galerías de arcos peraltados y columnas que sostenían una cubierta plana, seguido de un segundo patio, más pequeño, que adornaba sus paredes con hornacinas, que debieron alojar la colección de esculturas clásicas reunidas por Arguijo, fruto de sus inquietudes humanísticas, según los modos fijados por la colección del Duque de Alcalá para la Casa de Pilatos.

En la planta superior, dando al jardín, se situaba el amplio salón, estancia a la que fue destinado el proyecto decorativo original, fechado en 1601, que estaba compuesto por cinco lienzos de carácter mitológico, un lienzo con las armas de la Casa de Arguijo, otro relativo a la dedicatoria de la obra, dos a decoraciones de roleos, vegetales y putti y el resto a grutescos, roleos y pequeñas obras decorativas con destino al enmarcado del conjunto.

No conocemos su formulación inicial, porque posteriormente fueron reubicados en el techo de la sala del comedor del palacio de los Monsalves, en donde se aloja en la actualidad y donde fueron ensambladas en una estructura de carpintería, separadas mediante molduras y con añadidos de un friso perimetral, a base de pinturas decorativas, para facilitar su encaje en el nuevo techo de la estancia (Ilust.10).

La iconografía gira alrededor del lienzo principal, situado en el centro de la composición, que representa la *Asamblea de los Olímpicos*, presidida por el dios Júpiter adornado con sus símbolos habituales del cetro, el ojo, el haz de rayos bajo su pie izquierdo y una

[74]Disponible en web: http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa_poeta_arguijo.html (Consultado el 01/07/2014)
[75] **GESTOSO PÉREZ, José de:** "La casa de Don Juan de Arguijo". *Bética*. 1914, n. 20 s.p. y nº. 21, s.p.

cornucopia de frutos sobre el pie derecho, reflejo del dominio que ejercía sobre el universo, acompañado de dos urnas, situadas a cada uno de sus lados. Le acompañan, a la derecha inferior, Apolo el dios de la música y la poesía, coronado de luz, al que se representa tocando una vihuela de arco, en alusión al comitente Juan de Arguijo por su afición y práctica de la música y el canto.

Recostado sobre Apolo, aparece el dios Mercurio, identificado por el casco alado, sosteniendo en cada una de sus manos el caduceo y la espada, seguidos de Cupido clavando una de sus flechas a una bella Venus y terminando con Vulcano identificado por el martillo que porta. Frente a ellos, se sitúa la diosa Juno acompañada de su habitual pavo real, Neptuno con su tridente, Diana coronada con la media luna y las flechas, el dios Marte portando su casco, el escudo y la espada y Saturno con su guadaña.

Los cuatro lienzos de las esquinas representan el rapto de Ganímedes, la caída de Faetón, Astrea representando a la Justicia y lo que se ha identificado como una Furia, por la antorcha y las serpientes que porta.

Ilustración 10: Techo de la casa de Juan de Arguijo. Vasco Pereira. Palacio de Monsalves. Sevilla

El conjunto se personificó con el escudo de los Arguijo y una cartela latina que recoge *GENIO ET MVSIS DICATUM. A.S. MDCI*, en elogio a la figura de su dueño como genio protegido por las musas[76], testimoniando con ello la preocupación mayoritaria de la

[76] **INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO**: *Las pinturas de la Casa del poeta Juan de Arguijo*. Disponible en web: http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa_poeta_arguijo.html (Consultado el 22/06/2015)

poesía como referencia común de todos los miembros de la Academia, personificada en la práctica de la pintura.

Su datación en 1601 ratifica que el conjunto fue el primero de los tres techos sevillanos decorados con pinturas alegóricas y que su ejemplo, de incorporación de la erudición aplicada a la decoración de las estancias palaciegas hispalenses, fue seguido por el de la Casa de Pilatos para el III Duque de Alcalá, pintado en 1604 y después por el del Palacio Arzobispal encargado por el cardenal Niño de Guevara, los tres mecenas de más alta erudición y preocupación humanística hispalense.

A falta de documento escrito que permita la identificación del autor de las creaciones alegóricas para estas decoraciones, los historiadores han apuntado mayoritariamente a Francisco de Medina, preceptor del Duque de Alcalá, por haberlo sido del segundo de los techos en la Casa de Pilatos, pintado por Francisco de Pacheco, en donde el tema central hacía igualmente referencia al propio Duque, personificado en el dios Hércules ascendiendo al Olimpo, como se constata a través de las inscripciones y dedicatoria que contiene.

Estas connotaciones ideológicas llevaron a José Gestoso a atribuir también la pintura de los lienzos del techo de Arguijo a Francisco Pacheco, aunque en la actualidad se identifica como autor al pintor Alonso Vázquez, al que también unían lazos de amistad con el poeta, pero el estudio pormenorizado de sus lienzos que hemos realizado y la técnica de ejecución exhibida muestran que su verdadero autor debe identificarse con Vasco Pereira.

La posterior elección de Francisco Pacheco como pintor del techo de la Casa de Pilatos catapultó su estimación en el círculo de erudición local, pasando a tomar el relevo generacional del grupo.

Ilustración 11: La Apoteosis de Hércules. *Francisco Pacheco. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Casa de Pilatos. Sevilla*

El propio pintor alude a ella en su tratado el *Arte de la Pintura*, donde refiere que realizó *la obra del camarín del Duque de Alcalá, a temple, que contiene ocho fabulas con grutescos y otros adornos*, habiéndola concertado en mil ducados, así como que la comenzó en 1603 y que tardó un año en concluirla, apareciendo además firmado el techo, en uno de sus lienzos, en el año de 1604 (Ilust.11).

Pacheco relata cómo recibió consejo de su amigo Céspedes para conocer la técnica de la pintura al temple, para él desconocida hasta entonces, y que se documentó en las cuestiones iconográficas para su ejecución con Francisco de Medina.

Las amistades de Pacheco se extendieron también entre los miembros del Cabildo de la Catedral, heredadas a la muerte de su tío el canónigo Pacheco, quien había mantenido estrechos lazos a lo largo de su vida con Pedro Vélez de Guevara, claro jurisconsulto y profesor de Filosofía y Derecho del Colegio de San Miguel, elegido prior de las *Hermitas* en 1561, provisor a la muerte de Fernando de Valdés en 1568, que equivalía a un arzobispado en funciones, y finalmente nombrado canónigo doctoral de la Catedral en 1570, cargos que le valieron ser considerado como uno de los varones más influyentes de la Iglesia hispalense a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII[77].

Con la llegada a Sevilla del Conde de Olivares, Don Gaspar de Guzmán en 1607, el grupo de eruditos sufrió importantes cambios, con nuevas y brillantes incorporaciones, entre las que también destacó la del propio conde.

Don Gaspar se había formado en la Universidad de Salamanca en donde, como segundón a los que se reservaba el estado religioso, había cursado estudios eclesiásticos. El temprano fallecimiento de sus dos hermanos mayores y la posterior de su padre en 1607, le convirtieron en heredero del mayorazgo, pasando a su dependencia la casa familiar y la dirección de los Alcázares Reales de los quedó constituido Alcaide Perpetuo, por herencia del título, obligándole a radicarse en Sevilla.

En esos años sevillanos, el joven Gaspar de Guzmán gustó cultivar los ambientes ilustrados, rodeándose de la corte literaria que destacaba en la ciudad, a la que también se incorporaron los cargos de su casa, como el canónigo y erudito Juan de Fonseca, el bibliotecario Francisco de Rioja, el poeta y pintor Juan de Jáuregui, el librero Juan Pérez de Montalbán, Juan Antonio Vera Zúñiga, Francisco de Calatayud y Luis de Robles, entre otros.

Recuerda Carlos Alberto González Sánchez, coordinador del estudio dedicado al Conde-Duque, que Don Gaspar de Guzmán recibió por ello el apodo de *Manlio*, en evocación del mecenas romano *Manlio Capitolino*, un reflejo más de la exaltación de lo antiguo que imperaba en este círculo de intelectuales[78].

En su labor de mecenazgo, Don Gaspar de Guzmán financió a Francisco Pacheco la edición de las *Anotaciones de Herrera a Garcilaso* y al poeta y pintor Juan de Jáuregui su *Orfeo*. La dedicatoria de Rodrigo Caro al conde en su obra *Antigüedades y Principado de la ilustrísima Ciudad de Sevilla*, obra de referencia de la anticuaria andaluza, cuando pretendió su apoyo para trasladarse a la Corte, constituye un reconocimiento de su labor.

Con este nuevo mecenazgo, las actividades de la Academia cobraron nueva intensidad y con las nuevas incorporaciones, al ser mayoritaria la práctica de la pintura entre sus miembros literatos y poetas, se generalizó el interés poético en los pintores.

---

[77] **GONZALEZ NOVALIN, J.L.**: 1968. I, 167 Lorenzo de San Pedro 1598: f. XXV v)

[78] **GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto**: "El conde-duque de Olivares Mecenas y coleccionista". *El otro Conde-Duque. El mecenazgo de Olivares. Andalucía en la Historia.* Abril 2012. Universidad de Sevilla. Sevilla, pág. 7

El nuevo y reforzado interés por la pintura, hizo surgir la necesidad de elevar la consideración de su práctica y para ello los miembros de la Academia comenzaron a proporcionar las bases teóricas y normativas que permitieran la categorización de su práctica como arte liberal, marcando la frontera de la pintura con las artes mecánicas y separándole de éstas últimas.

Fue en este momento cuando Francisco Pacheco comenzó a mostrar su interés por la literatura, dedicándose a la recopilación de versos de otros autores, como las *Anotaciones de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso*, en su edición de 1619, en la que también participaron otros miembros de la Academia y que fueron muy celebradas entre sus contemporáneos, como el poeta y pintor Pedro de Espinosa recogió, incluyendo dos de sus composiciones en su antología *Primera Parte de Flores de Poetas Ilustres de España*[79] y que Lope de Vega le dedicase estos versos en su *Laurel de Apolo*:

De Francisco Pacheco los pinceles / y la pluma famosa / igualen con la tabla verso y prosa./ Sea bético Apeles / y como rayo de su misma esfera / sea el planeta con que nazca Herrera / que viniendo con él y dentro de ella / adonde Herrera es sol, Pacheco estrella[80].

En el debate también participó Juan de Jáuregui, quien en su rima titulada *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, sobre cuya preeminencia discute alimentando el viejo debate sobre la superioridad entre estas dos artes, estimó superior a la pintura.

Frecuentes referencias a esta cuestión y argumentos de su defensa contiene también la poesía de Rioja, en cuya Silva *Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo en una tabla de laurel*[81], traducción del poeta griego Libanio e incluida por Pacheco en su *Arte de la Pintura*, pretendió justificar la necesidad de la *creación* en la etapa inicial de la ejecución material de la pintura y la categorización de este arte como liberal.

La situación de fluidez entre lo pictórico y lo poético que se suscitaba, no estaba generalizado en los demás círculos intelectuales españoles, siendo la capital hispalense una adelantada en esta preocupación y en ella se inició Don Gaspar de Guzmán en la estimación del arte de la pintura, siendo este interés, acumulado en sus años sevillanos, el que permitió posteriormente, bajo su gobierno, que la pintura alcanzara especial consideración y llegara a jugar un papel fundamental en el ámbito del poder y la política.

Rodrigo Caro no se mantuvo ausente de este interés y dejó escritos unos *Diálogos de la Pintura*, que según Menéndez Pelayo debieron desaparecer en 1839 de la Biblioteca Capitular y Colombina, donde se custodiaban[82].

Tampoco lo hizo el humanista sevillano Juan de Fonseca y Figueroa, quien además de dominar las lenguas clásicas y el hebreo, destacó por su inclinación a las Bellas Artes, como alabaron Francisco Pacheco y Lázaro Díaz del Valle y como recoge Joseph Antonio

---

[79] **ESPINOSA, Pedro de**: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España: Dividida en dos libros*. Luys Sanchez. Valladolid, 1605. Disponible en web: https://books.google.es/books?id=iC1Awel5e98C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consultada el 30/06/2015)

[80] **VEGA CARPIO, Lope Félix de**: *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid 1630, Silva II, f. 18vto.

[81] **RIOJA, Francisco de**: *Poesía*. Ed. B. López Bueno. Cátedra. Madrid, 1984.

[82] **MENÉDEZ PELAYO, Marcelino**: "Noticias sobre la vida y escritos de Rodrigo Caro". *Estudios de Crítica Literaria*. Vol. 16. Madrid. 1891

González de Salas en su edición del *Satiricón de Petronio*, dedicado a Olivares, transcribiendo un párrafo en el que Fonseca comentaba y aclaraba, con gran aparato erudito, lo que era en su opinión la llamada *pictura compendiaria* que practicaban los antiguos egipcios, según cita de Plinio el Viejo en su *Historia Natural*[83], lo que le confirma también como autor de una glosa o comentario al tratado pliniano en relación con la pintura, en un texto no conservado[84].

Fiel colaborador de Olivares pudo realizar el sueño de muchos de sus contemporáneos, viajando y manteniéndose durante una larga estancia en Italia. En una carta recientemente publicada del embajador florentino en Madrid, remitida al Gran Duque de Toscana, en 1622, relata que Fonseca como el Sumiller real marchó a Parma a dar sus condolencias por la muerte del Duque Ranuccio Farnese y que después tenía previsto *andare a Roma per vedere Italia*, sin duda para poder contemplar directamente los tesoros artísticos allí acumulados[85].

Fue seguramente esta pasión por el arte lo que le impulsaría al *noble ejercicio de la pintura*, algo poco habitual para un alto eclesiástico y de noble familia, afición confirmada no solo por las noticias de sus contemporáneos, sino por el inventario *post mortem* de sus pertenencias, que recoge entre ellas un caballete, colores y otros instrumentos del oficio, que fueron adquiridos por Velázquez, cuando fue designado para realizar la tasación de sus bienes[86].

No se conoce ninguna obra pictórica de la mano de Fonseca, pero sí se conservan unos poemas laudatorios escritos por su incondicional amigo, el poeta sevillano Francisco de Calatayud, a varios retratos pintados por él de sus también amigos Manuel Sarmiento de Mendoza, Francisco de Rioja y Juan de Arguijo[87].

Podemos decir, por tanto, que todos los anteriores humanistas pertenecieron al círculo íntimo del pintor Francisco Pacheco, apareciendo citados elogiosamente como tales en las páginas del *Arte de la Pintura*, por lo que en esta estrecha relación se formó el joven Diego, asimilando el ambiente en el que predominaba el hermanamiento de las artes de la imagen y la palabra, lo que condicionará positivamente la configuración de sus obras.

[83] **GONZÁLEZ DE SALAS, Joseph Antonio**: *T. Petronii Arbitri E R Satiricon.* Francfort, 1629
[84] **LLEÓ CAÑAL, Vicente (2007):** *Op. cit.*, pág. 54
[85] *Ibidem*, pág. 55
[86] *Ibidem,* pag. 56
[87] *Ibidem*

2.2.- Ideas estéticas y escritos sobre iconografía de Pacheco

A través del contenido de sus escritos sobre teoría artística, podemos deducir que Pacheco fue un hombre de su tiempo, formado en las ideas clasicistas heredadas del Renacimiento.

Con esta afirmación queremos expresar que Pacheco no fue una voz discordante en el panorama artístico sevillano, sino que su opinión recogió y condensó las opiniones mayoritarias imperantes en cuanto al ejercicio de la práctica de la pintura, como nos muestra su tratado sobre el *Arte de la Pintura* (Ilust. 12). Al justificar el contenido de su obra, mostró su intencionalidad y orientación pedagógica, como expresa en el *Prólogo e Introducción* de su tratado con las siguientes palabras

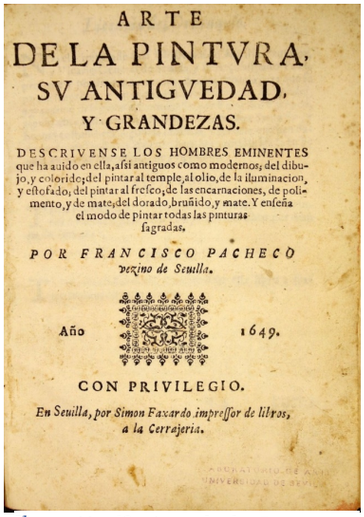

ARTE
DE LA PINTVRA,
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS.
DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate, del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.
POR FRANCISCO PACHECO vezino de Seuilla.
Año 1649.
CON PRIVILEGIO.
En Seuilla, por Simon Faxardo impressor de libros, a la Cerrajeria.

Ilustración 12: Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. *Portada. Francisco Pacheco. 1649.*

... de intento, ninguno hasta ahora ha entrado en este profundo piélago con ánimo de enseñar. Y cuando este mi trabajo no sirva de más que quitar el temor a muchos de los nuestros que sobre este humilde principio (con mejor y más aventajado caudal puedan descubrir y dar mayores rayos de la mucha luz que han alcanzado) no habría sido en vano. Además, que podrá aprovechar a alguno mucho de lo que aquí se escribe para la ejecución de la Pintura; y a otros que en la teoría de ella se les ofrece hablar, pues en el ordinario trato muchas veces ocurre ver y tratar y poner ejemplos de Pintura.[88]

Con ello confirma que su obra iba dirigida a la enseñanza de la pintura, en un intento de superar las escritas hasta el momento, lo que hace altamente necesario conocer su contenido, por condensar lo que su autor pudo enseñar y transmitir, como maestro, al joven Diego.

[88] **PACHECO, Francisco**: *Arte de la pintura: su antiguedad y grandezas : descrivense los hombre eminentes que ha auido [sic.] en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del puntar al temple* .. Sevilla. Simón Fajardo. 1649, pág. 3
Disponible en web:
http://books.google.es/books?id=iJRGCke79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consultado en 11/05/2014)

En el Libro Primero de su obra, que trata sobre *Su antigüedad y grandezas*, acometió la definición de la pintura, escogiendo para ello la escrita por el Maestro Francisco de Medina a instancia del mismo autor, afirmando

> *Pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos,*

Completó esta definición con una segunda de Paulo Lomazo, que lo hizo diciendo

> *Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores.*[89]

Dividió a la pintura, en su Libro Segundo titulado la *Pintura, su teoría, y partes de que se compone*, en teórica y práctica, siguiendo en ello también a Lomazo, afirmando que la *teórica*, es la que da los preceptos generales que debe observar cualquiera *que quiere ser excelente y famoso en esta facultad*, subdividiéndola en otras cinco y la *práctica* la que da las reglas de prudencia y de juicio, *enseñando como se ha de poner en obra lo que se ha dicho, o imaginando generalmente.*[90]

Entendiendo lo difícil que resultaba comprender estas divisiones, que él mismo calificó de *oscuras y filosóficas*, asumió otra más clara y práctica procedente de Fernando de Herrera, que decía

> *Para ser la pintura perfecta y excelente se requieren cuatro partes principales en ella: buena invención, buen diseño y buen colorido y bella manera. procediendo la invención del buen ingenio y de haber visto mucho y de la imitación y copia de lo visto en figuras y movimiento*[91].

Más interesantes resultan las referencias artísticas que, según su entender, debía conocer el practicante del arte de la pintura, que se concentran fundamentalmente en Miguel Ángel, lo que indica que su teoría se basaba en las bases representativas impuestas por el italiano, como acredita que, haciéndose eco nuevamente de las citas de Lomazo, que le calificaba como el primero entre los pintores y escultores de su edad, le proclamara como *raro milagro del arte y de la naturaleza* y a su *pintura del Juicio* como la *primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo y que quitó a los venideros la esperanza de igualarle en artificio, profundidad y sabiduría.*[92] , recomendando por ello que *... es justo que le sigan todos los que quieren ser grandes artífices*[93].

Corrobora esta estimación, cuando al pronunciarse sobre sus preferencias, siguiendo la tradición sevillana, volvió a citar a Miguel Ángel como el más grande artista de todos los tiempos y el primero en el dibujo y en la pintura del desnudo, diciendo

> *I no ha observado Micael Angel la conveniencia si bien se ve en su pintura por las cabezas en general por la edad y sexo cosa deben hacer pero no se hallará esta distincion en los músculos Porque aunque en dibujo que es la primera parte de la pintura considerando al hombre vestido i desnudo se puede afirmar el desnudo Micael Angel fue estupendo i sobre umano sin que aya avido alguno que se aventajase : se a de entender en una manera sola, que es en hazer un cuerpo*

[89] *Ibidem,* pág. 7vto.
[90] *Ibid,* pág. 179vto,
[91] *Ibid,* pág. 181
[92] *Ibid,* pág. 243
[93] *Ibid,* pág. 243vto.

musculoso i buscado, con escorços i movimientos fieros para mostrar menudamente la dificultad de l'Arte. I cada parte destas i todas juntas, son de tanta excelencia que oso decir que no se puede imaginar cosa mas perfeta[94].....

Micael Angel principalmente en lo que toca al cuerpo desnudo es absolutamente llamado el mayor en pintura y escultura de los antiguos y modernos ... Mas el debujo le hizo dueño de los demás y le adquirió justamente el nombre de divino que le da el Ariosto en el Furioso. .....

E quel ch' apar sculpe, e colora,/
Michel, pu che mortal ángel divino/
Y aquel que juntamente esculpe y pinta/
Miguel más que mortal ángel divino[95]

Con ello no afirmó Pacheco que prefiriera la pintura de este artista a todas las demás, porque para Pacheco el *decoro*, es decir la belleza de la representación y el colorido, era fundamental y debía coexistir con el dibujo y en el *decoro* consideró a Rafael Sancio el primero, criticando a Miguel Ángel por el exceso de reproducción del cuerpo desnudo, alabando sus composiciones en esta forma

I por dezirlo en una palabra quien ve una figura de Micael Angel las ve todas. Advirtiendo que el tomó del desnudo la forma mas terrible i buscada, i Rafael la mas agradable i graciosa. Por donde algunos an comparado a Micael Angel al Dante, i a Rafael al Petrarca, I mas a baxo.

Insistió Pacheco, a lo largo de posteriores pasajes, en estimar a Miguel Ángel como el mejor de todos los artistas en las formas, precedido, en un plano inferior, en cuanto al colorido y a la composición, por Rafael de Urbino, como se deduce del siguiente párrafo

... á este discurso Mas viniendo á lo que es más vecino á mi intento y al siglo de oro que gozó Italia sea pues el divino Micael Angel el primero sígale Rafael de Urbino Alberto Durero Ticiano Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Baroico, Tadeo Zúcaro y otros de esta escuela[96]

La cercanía de Pacheco al decoro estuvo motivada por su inmersión en las doctrinas de la Reforma Católica y la reconoce en el siguiente pasaje

En la cual observacion de los diversos efectos que hace la luz con los colores fueron excelentes Rafael de Urbino Leonardo de Vinci Antonio Corregio y Ticiano los cuales con tanta arte y prudencia imitaron la luz y los colores que sus figuras parecen antes naturales que artificiales mostrando en las carnes ciertas manchas y tintas que los imperitos no alcanzan y entre estos por sentencia comun principalmente Ticiano por conseguir mayor gloria ha querido engañar los ojos de los mortales [97].

Estas ideas no eran novedosas porque, en sus opiniones, Pacheco siguió las de su admirado amigo Pablo de Céspedes, cuyas apreciaciones fueron muy significativas para el clasicismo que buscaban los humanistas sevillanos y sobre todo porque el cordobés era el único teórico vivo que había estado en Italia y conocido directamente las obras de los italianos a los que pretendían emular, proporcionando un testimonio directo de ello, lo que le había convertido en una voz autorizada en la materia del interés del conocimiento

[94] *Ibid*, pag. 225
[95] *Ibid*, pág. 237
[96] *Ibid*, pág. 408
[97] *Ibid,* pág. 20

de las artes y de lo antiguo frente a los demás miembros de la Academia, de la que Pacheco participaba. Céspedes, que se había ejercitado en la copia de las pinturas de los italianos, nunca se mostró estricto en la valoración de los desnudos de Miguel Ángel, a diferencia de Pacheco, absteniéndose de criticar, en lo moral, su trabajo y mantuvo una menor preocupación por el *decoro*, lo que resulta elocuentemente diferenciador de sus respectivas posiciones.

En cuanto a la manera de ejercitarse en la práctica de la pintura, resulta también importante conocer las recomendaciones de Pacheco, que dio a conocer igualmente en su obra. Para el tratadista, el dibujo, dividido en la *buena manera*, la *proporción* o simetría, la *anatomía* y la *perspectiva*, se enunciaban como la forma sustancial de la pintura, pero siempre en imitación del natural, afirmando

> *De suerte que en la entereza de los perfiles, en la valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia y variedad de los contornos, de las figuras desnudas, quien quisiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Miguel Ángel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera se perderá porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Miguel Ángel, habrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado.*[98]

Sobre la composición de las historias, Pacheco proclamó la necesidad de documentarse, acudiendo al estudio de las fuentes para pintarlas y confesando que él mismo practicaba esta recomendación, diciendo

> *.... desde mis más tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias.*[99]

La suprema admiración por Miguel Ángel le llevó a mostrar su preocupación por los volúmenes y el espacio, principios en los que el italiano basó todas sus obras y que Velázquez asumirá inequívocamente desde sus primeros lienzos sevillanos.

Si importante resulta el conocimiento de la parte práctica en el método de Pacheco, también lo es la teórica, aquélla que justificaba el ejercicio intelectual de la creación y la que motivaba la inclusión de los pintores entre los eruditos, separándoles de los artesanos. Estos principios teóricos fueron condensados en sus escritos sobre iconografía, generalmente referidos a la manera de representar los temas religiosos, adecuándolos al clima imperante en la sociedad sevillana de su tiempo, inmersa en el espíritu de la Reforma.

Cuando el pintor Pacheco tomó el relevo en la dirección del grupo de intelectuales sevillanos, la ciudad constituía un espléndido escenario que servía de marco a las manifestaciones procesionales de las organizaciones penitenciales durante la Semana Santa y que, que tras el Sínodo convocado en 1604 por mandato del Cardenal Fernando Niño de Guevara, tenían que terminar siempre sus recorridos en la Santa Iglesia Catedral, comenzando en la Campana y, tras cruzar la calle Sierpes y la Plaza de San Francisco, enfilar la Avenida de la Constitución para terminar en el templo metropolitano.

---

[98] *Ibid,* pág. 254
[99] *Ibid,* pág. 185vto.

Si durante la primera etapa de la Reforma, coincidente con el reinado de Felipe II, la confesionalidad estuvo promovida por la Corona para contrarrestar la presión ejercida por el crecimiento de la influencia del protestantismo, en los siguientes años, la práctica de la pintura quedó condicionada por el modelo de religiosidad acuñado en el Concilio de Trento, que imponía un incremento de la presencia de la Iglesia en la vida social. Esa impuesta presencia, llevó al poder civil a incorporarse a esa defensa, poniéndose directamente al servicio de las manifestaciones religiosas[100].

La creciente participación de la sociedad en la práctica religiosa en los años siguientes, justificó su adecuación a los acontecimientos cívico-políticos, que potenciaron un acentuado localismo, fundamentalmente con la escenificación de impresionantes fiestas y manifestaciones religiosas, comenzadas en septiembre de 1613 como consecuencia de la *polémica inmaculista* suscitada entre franciscanos y dominicos, en la que los primeros actuaban como defensores del misterio de la Inmaculada Concepción frente a los ataques de los segundos, a la que enseguida se sumó toda la población y que fueron seguidas por las fiestas de canonización de San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri en 1622 o las de San Fernando en 1671, que sobresalieron por su esplendor, con empleo de arquitecturas efímeras, funciones sagradas y otros festejos populares.

El tema de la Inmaculada se convirtió también en recurrente para los principales artistas de la ciudad, siendo Martínez Montañés en escultura y Pacheco en pintura sus principales mentores, seguidas de inmediato por su adelantado discípulo el joven Velázquez.

Fue en ese momento cuando se produjo el inicio de la justificación intelectual en el tratamiento iconográfico de las historias por parte de Pacheco, remontándose el primero de sus textos a 1593, referido al pasaje de la *Degollación de San Pablo*. Este escrito constituyó un simple ejercicio de documentación para un dibujo sobre vitela, no conservado y del que conocemos su existencia a través de su cita en el primer capítulo del segundo libro del *Arte de la Pintura*[101].

El siguiente texto, autógrafo y sin título, puede fecharse en 1601. Es citado en tratados de erudición de varios autores y refiere cómo pintar decorosamente la *Circuncisión* y el *Bautismo de Cristo* [102], del que se sirvió el mismo pintor para tratar el motivo del Bautismo en su tratado[103], junto a dos breves citas de los evangelistas Mateo y Lucas y otra más extensa de fray Luis de Granada. Esta opinión no fue seguida después por el pintor, al cambiar posteriormente de criterio en cuanto a su ejecución, respecto del reflejado en su primer escrito[104], porque mientras entonces mantenía que San José había sido el ministro de la circuncisión, posteriormente sostuvo que esta labor fue realizada por la Virgen.

---

[100] **PINTO CRESPO, V**.: "Una reforma desde arriba: Iglesia y Religiosidad" en Equipo Madrid. *Carlos III, Madrid y la Ilustración.* Madrid Siglo XXI

[101] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. cit.* I, pág. 270-272

[102] **BASSEGODA I HUGAS Bonaventura**: "Observaciones sobre el arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía". *Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA*. Tomo II. Núm. 3. Mayo, 1988. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1988, pag. 195

[103] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. cit*. II, págs. 274-275

[104] *Ibidem,* págs. 245-250

No nos han llegado obras del pintor en las que acometiera estos asuntos. Sí lo hizo Juan de Roelas para el retablo mayor de la Casa Profesa, aunque utilizando una iconografía distinta a la enunciada por Pacheco, por lo que desconocemos si sus propuestas fueron seguidas por sus coetáneos.

La tercera ocasión en la que Pacheco se ocupó de una cuestión iconográfica fue la contenida en el texto de la carta, fechada el 13 de octubre de 1609, que dirigió a Don Fernando de Córdoba, uno de sus comitentes, relacionada con la venta de una pintura sobre *Cristo tomando sus vestiduras después de azotado* que le había vendido, que tampoco se conserva y que sólo conocemos por la referencia que publicó íntegramente en su tratado[105].

La siguiente quedó referida a la justificación del famoso *Juicio Final* de la Iglesia de Santa Isabel de Sevilla[106]. La datación de este trabajo la debemos situar entre la fecha del encargo en 1611 y su terminación en 1614, por lo que su posterior inserción en el *Arte de la Pintura* resulta también meramente recopilatoria.

El quinto trabajo se contiene en una carta remitida a Francisco de Rioja sobre el motivo del *Cristo Crucificado con cuatro clavos*, fechada el 18 de mayo de 1620, que publicó también en los dos últimos capítulos de su tratado y un sexto y último titulado *De la pintura de San Juan Bautista*, fechado el 24 de noviembre de 1623, que figura autógrafo en los *Tratados de erudición*, de donde pasó íntegro al capítulo correspondiente del *Arte de la Pintura* [107], que guarda relación con el encargo de un lienzo de este santo, que se le efectuó al pintor con destino a la Cartuja de las Cuevas, que tampoco se conserva y solo conocemos por haber sido relacionado por Ceán Bermúdez como expuesta en el refectorio de los legos del Monasterio [108].

Las fuentes utilizadas quedan referidas a las citas de los Santos Padres, de autoridades clásicas y otras de autores religiosos modernos, todos clérigos jesuitas sevillanos próximos al pintor, como las correspondientes a Landulfo de Sajonia el Cartujano, Cristóbal de Fonseca, Francisco Arias, Jerónimo Gracián, Luca Pinelli, Pedro de Vega, Pedro de Rivadeneyra, Alonso de Villegas, Luis de Granada o Cristóbal de Castro[109].

Fueron seis, por lo tanto, el total de los textos elaborados por Pacheco antes de comenzar la redacción de su tratado el *Arte de la Pintura*, datados entre 1593 y 1638, todos ellos fruto de los estudios dirigidos a la planificación de una obra concreta o de la justificación del tratamiento de la historia una vez realizada, que además de constituir en sí mismos verdaderas creaciones literarias, reflejaron la necesidad que sintió de dotar de bases teóricas, a sus lienzos, independientemente de la práctica, justificando con ello el proceso teórico-creativo de sus obras.

---

[105] *Ibid,* págs. 287-296
[106] *Ibid,* págs. 297-342
[107] *Ibid,* págs. 304-312
[108] **BERMÚDEZ, Cean (1800)**: *Op. cit*. pág. 131
[109] **BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura**: "Observaciones sobre el arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía". *Cuadernos de Arte e Iconografía* / Tomo II - 3. 1989
Disponible en web: http://fuesp.com/revistas/pag/cai0323.html. Consultado el 30/06/2014

3.- VELÁZQUEZ EN SEVILLA

3.1.- La vida de Diego Velázquez en Sevilla

.

Pocas novedades podemos aportar sobre la vida de Diego Velázquez en sus primeros años o sobre su entorno familiar, dadas las escasas noticias que se conservan de su juventud y corresponderse con el periodo en el que aún no había alcanzado notoriedad.

Los datos conocidos son suficientes, no obstante, para identificar a todos los integrantes del grupo familiar, lo que facilita notablemente un acercamiento al contexto en el que se desarrolló la niñez y los primeros años de juventud del joven Diego.

Conocemos que sus padres fueron Juan Rodríguez de Silva y Jerónima Velázquez, quienes contrajeron matrimonio el 28 de diciembre de 1597, en la casa que Juan Velázquez Moreno, calcetero de profesión y padre de la novia, tenía en la calle de la Gorgoja, perteneciente a la Collación de San Pedro.

Un previo y abandonado compromiso matrimonial de la novia, nos ha permitido conocer que la familia materna del pintor se situaba en un alto nivel socioeconómico, por haber ascendido lo ofrecido en la dote comprometida para tal evento a la cantidad de 200 ducados de valor efectivo, 100 ducados en oro y un ajuar doméstico valorado en otros 100 ducados más[110], suma en conjunto más elevada que la media de las ofrecidas para el casamiento de las novias de los calceteros sevillanos, que solía oscilar entre 22.000 y 30.000 maravedíes[111] .

No se conoce la dote que se comprometió en el matrimonio de Jerónima con Juan Rodríguez de Silva, pero tuvo que guardar una entidad similar y, en todo caso, fue suficiente, a juzgar por los hechos posteriores, para contribuir a los recursos familiares y garantizar una vida desahogada a los contrayentes.

El enlace se celebró por mandamiento del licenciado Luis de Melgarejo, Juez de la Santa Iglesia de Sevilla, dado el 23 de diciembre de 1597[112].

---

[110] El ducado castellano equivalía a 375 maravedíes

[111] **MORELL PEGUERO, Blanca**: *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del Descubrimiento*. Sevilla, 1986, pág. 24-27

[112] **MONTOTO, Santiago**: "Velázquez y Sevilla". ABC. 7 de agosto de 1960
Archivo Parroquial de San Pedro: Libro 2º de Desposorios y Velaciones desde el año de 1590 a 1608, fol. 65 vto Disponible en web:
http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1960/08/07/13c.html
(Consultado el 10/07/2015)

Consta en el Libro de Matrimonios de la Iglesia la inscripción del casamiento, inserta por el licenciado Miguel Ruiz de Alvarado, con el contenido siguiente (Ilust. 13):

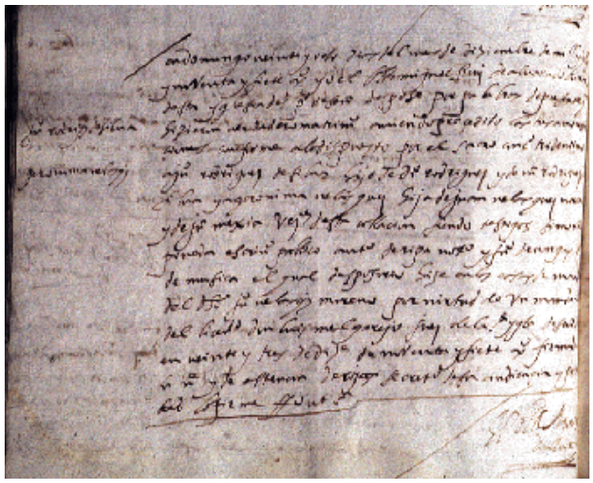


Ilustración 13 : ***Inscripción de Casamiento de Juan Rodríguez de Silva y Jerónima Velázquez. Archivo de la Iglesia Parroquial de San Pedro. Sevilla***

> *En domingo veinte y ocho días del mes de diziembre de mill y quios. y noventa y siete a°. yo el bller. Miguel Ruiz de alvarado cura desta yglesia de st po. de seu[a] desposé por palabras de presente q. hizieron verdadero matrim° auiendo precedido las tres amonestaciones conforme a lo dispuesto por el sacro conc°. tridentino a ju°. rodriguez de silua, hijo de d°. rodriguez y de M[a] rodriguez de silua y a gerónima velazquez hija de juan velazquez moreno y de ju[a], mexia vez°. desta collación, siendo testigos simón de pineda escriu° público ant°. de ripa not° y ju° de vargas m°. de música, el qual desposorio hize en las casas de morada del dho. ju°. velazquez moreno por uirtud de vn mandamt°. del licd°. don luis melgarejo juez de la sta. ygla. de sev[a]. dado en veinte y tres de dize. de noventa y siete a°. firmado de su ne. y de esteuan de rojas secret°. de su audiencia y en prueva de berdad lo firmé, ff[a]. ut S[a]. El licd°. Miguel Ruiz de Aluarado* [113] .

Rodríguez Méndez sugirió reciéntemente que Juan y Jerónima pudieron haberse conocido a través de Fernando Velázquez Moreno, hermano mayor de la novia, que trabajaba entonces como notario o bien a través de la relación de la familia de la novia con Simón de Pineda, de oficio escribano e íntimo amigo de su padre, como indica su presencia en la boda y el padrinazgo de su segundo hijo en 1601[114].

A la celebración asistieron como testigos Juan de Vargas, maestro de música y organista del Sagrario, el mencionado escribano Simón de Pineda y Antonio de Ripa, notario, todos pertenecientes al ámbito laboral o al círculo de amigos de la familia Velázquez Moreno y del novio, porque Juan Rodríguez de Silva trabajó como notario mayor del Juzgado de Testamentos del Cabildo Eclesiástico hispalense, como aparece recogido en un recibo de papeles firmado por Francisco Pacheco indicando que era notario mayor del tribunal del juez de los testamentos y como tal era el encargado de llevar a buen término las voluntades de los testadores, en relación con la celebración de las misas, funerales y encomiendas a oficiar en las iglesias parroquiales pertenecientes a su jurisdicción[115] .

---

[113] **VARIA VELAZQUEÑA:** *Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660-1960***.** Ed. Antonio Gallego y Burín. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1960. Tomo II. Pág. 213.
Disponible en web: http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/img/partidaCasamiento.gif (Consultado el 10/07/2015)

[114] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. Cit*. pág. 45

[115] **CANDAU CHACÓN, María Luisa**: *La Carrera Eclesiástica en el siglo XVII. Modelos, formas y cauces de promoción en la Sevilla rural.* Universidad de Sevilla. Sevilla, 1993, pág. 396

En el Archivo General del Arzobispado de Sevilla se conservan varios documentos de la década de 1620 que aluden al oficio de Juan Rodríguez de Silva como notario del fiscal de testamentos en la Collación de San Lorenzo, que autorizó identificándose como *Yo Juan Rodríguez de Silva notario público apostólico y mayor de la ciudad y corte arzobispal del señor juez de la santa iglesia de Sevilla*[116].

El cargo ocupado y la progresiva ascensión en sus responsabilidades dentro de la carrera eclesiástica permitieron a Juan Rodríguez de Silva un buen estatus económico y social e incluso disponer de algún esclavo al servicio de la casa.

Méndez Rodríguez destaca que Juan Rodríguez de Silva fue un hombre formado, con una excelente caligrafía, rasgos que heredaron algunos de sus hijos, lo que supone una preocupación en la educación y preparación de su parentela[117].

Constatamos también la nobleza de su origen, como más ampliamente desarrollaremos en la ficha correspondiente al lienzo *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre* / El Almuerzo de 1615, aunque solo tengamos constancia de este origen por las noticias facilitadas por el joven Diego a través de sus lienzos.

En 1599, dos años después de la celebración de su matrimonio, nació el primero de los ocho hijos que tuvieron como descendencia y que fue bautizado el 6 de junio de ese mismo año, en la Iglesia de San Pedro, con el nombre de Diego, nombre del bisabuelo paterno, nuestro pintor.

Actuó como padrino de la ceremonia Pablo de Ojeda, vecino de la Collación de la Magdalena, quien en ocasiones ha sido relacionado con la familia del maestro de albañilería Pedro de Ojeda o con el pintor Diego de Ojeda (1608), aunque sin ninguna base documental.

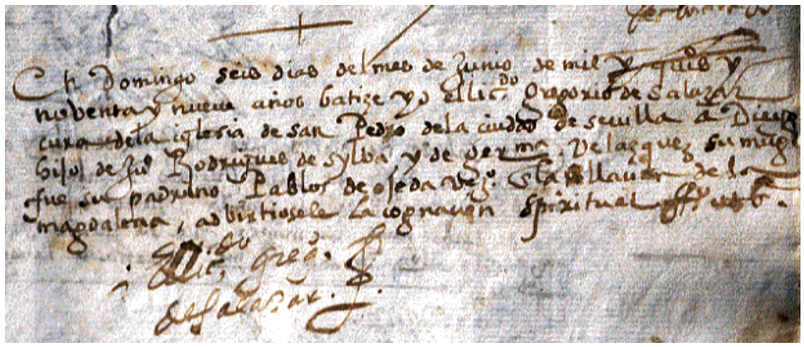


Ilustración 14: Partida de Bautismo de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Archivo de la Iglesia parroquial de San Pedro. Sevilla

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el licenciado Gregorio de Salazar, haciendo constar (Ilust. 14):

> *En Domingo seis días del mes de junio de mil y qui°. y noventa y nueve años batizé, yo el Lic°. Gregorio de Salazar, cura de la iglesia de san Pedro de la ciudad de Seuilla a Diego, hijo de Ju°. Rodríguez de Sylva y de Germa. Velázquez su muger. fue su padrino Pablos de Ojeda vez°. en la*

[116] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. Cit*. pág. 45
ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA: Sign III- 3452, fl 34
[117] *Ibidem*

Collación de la Magdalena. Advirtiósele la cognación spiritual. ffª ut sª. El licd°. Greg°. de Salazar (rubricado) [118].

La casa en la que nació Diego debió ser similar a la actualmente conservada y, por lo tanto, tuvo que disponer de dos plantas, baja y principal, todo ello en torno a un pequeño patio interior.

Ese mismo año, durante la epidemia de peste que asoló a la ciudad, una de las peores de las conocidas y que duró desde la primavera hasta el final del verano, se pudo producir el fallecimiento de los padres de Jerónima.

En 1601, cuando Juan Rodríguez de Silva y su esposa se habían trasladado a la Collación de San Vicente, cercana al río, nació su segundo hijo, que fue bautizado el 28 de enero de ese mismo año, con el nombre de Juan, actuando como padrino el escribano público Simón de Pineda, vecino también de la Collación de San Vicente.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el bachiller Pedro Fernández, cura de la Iglesia, haciendo constar

En domingo veinte y ocho de hen° de mill y seisci° y vno a° bautizé yo el Bachiller P° ftz. cura desta yglesia de Sr. Sant bicente a Joan hijo de Joan Rs. de silba y de Gma belasqz su muger. E fue su Padrino Simón de Pineda scriuo Puc° de Sª todos v° desta conll°. ffa. ut supra. El bllr pedro fernandez (rubricado) [119].

En 1604 nació Fernando, tercero de sus hijos, que fue bautizado en la Iglesia de San Vicente el 2 de mayo de ese mismo año, siendo apadrinado por Diego López, vecino de la Collación de San Isidro.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por Gaspar de Salvatierra, cura de la Iglesia, haciendo constar

En domingo dos días del mes de Mayo de mill y seiscientos y quatro yo gaspar de saluatierra cura desta yglesia de Sr. St. Vinsente (sic) de seuilla baptizé a Fernando hijo de Juan rrodrigues y de gerónima belasques, fue su padrino diego lopez vesino de la collacion de St. Ysidro al qual le fue amonestada la cognación espiritual como lo manda el sto. consilio tridentino. ffa ut supra. Gaspar de Saluatierra, cura (rubricado) [120].

En 1606 nació Silvestre, cuarto de los hijos, siendo bautizado en la Iglesia de San Vicente el 17 de diciembre, actuando como padrino Domingo Caro, que se declaró vecino de la Collación de San Miguel, que ha sido a veces relacionado con el hermano del humanista Rodrigo Caro, seguramente motivado por el error contenido y después salvado en la anotación del evento.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo también por Gaspar de Salvatierra, haciendo constar

---

[118] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO DE SEVILLA:** Libro 5° de Bautismos de 1594 a 1612, fol. 61. Disponible en web: http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/img/partidaBautismo.gif (Consultado el 10/07/2015)

[119] **ARCHIVO. DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE SEVILLA**: Lib. 10 de Bautismos de 1597 a 1603, fol. 168.

[120] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE SEVILLA**: Libro 11 de Bautismos, de 1604 a 1611, fol. 20

En domingo diez y siete días del mes de diziembre de mill y seiscientos y seis años baptizé yo gaspar de saluatierra Cura desta ygla del señor san Vicente desta ciudad de Seu[a] a Siluestre hijo de Jhoan Rodríguez y de gerónima velasques su legítima muger. Fué su padrino (Rodrigo, tachado) domingo caro vez° de la coll° del Sr. san miguel y por verdad lo firmé fecha ut supra (Va tachado Rodrigo, no vale) - gaspar de saluatierra, cura (rubricado) [121].

En este mismo año, el joven Diego comenzó los estudios de las primeras letras en un centro instituido al efecto, dado que estas enseñanzas no pudo recibirlas de su madre Jerónima Velázquez, como a veces se ha supuesto, al no saber firmar, como ella misma declaró al otorgar testamento[122].

Dos años y medio después, en 1609 nació Juana, primera de las hijas y quinta descendiente del matrimonio, lo que debió suponer todo un acontecimiento en el seno familiar, por la llegada de una ansiada niña, después de cuatro varones seguidos.

Fue bautizada el 13 de julio de ese año, actuando como padrino Francisco de los Reyes, vecino del Salvador.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el bachiller Juan Martel de Orta, cura de la Iglesia, haciendo constar

En lunes treze días del mes de Julio de mil y seyscientos y nuebe años baptizé yo el bachiller Ju[a] martel de Orta cura desta yglesia del señor san bisente a Ju[a] hija de Ju° rodrigues y de doña gerónima de belasques su muger, fue su padrino don franc° do los reyes vez° de san salbador, amonestósele el parentesco espiritual y lo firmé ff[a] ut supra.- El ldo. Juan Martel dorta (rubricado) [123].

Terminados sus estudios primarios, Juan Rodríguez de Silva encomendó la formación artística de su hijo Diego a Francisco Pacheco, reconociendo en el contrato de aprendizaje, que había dado comienzo en diciembre de 1610 y en el estudio de Pacheco transcurriría todo el periodo de su formación artística, sin que mediara la convivencia del discípulo en la casa del preceptor, como contraria y mayoritariamente se admite por los historiadores, según expondremos más extensamente después.

La permanencia de Diego en el seno familiar hizo que la relación con sus hermanos fuera siempre muy estrecha, compartiendo con ellos prácticamente todo, desde la vida familiar, los estudios y las aficiones, hasta la formación artística, porque los tres hermanos mayores se adentraron en la práctica de la pintura, como Rodríguez Méndez recoge al afirmar que Diego abrió el camino y sus tres hermanos siguientes la siguieron, por conocerse que Juan se dedicó a la pintura y que acompañó a su hermano mayor en su primer viaje a la Corte, siendo seguido por Silvestre, si bien su pronta muerte le impidió seguramente llegar a obtener su habilitación para el ejercicio de la pintura.

La capacidad económica familiar no precisó del trabajo de los hijos, lo que les permitió a los progenitores concentrarse en su educación, pudiendo Diego y sus hermanos

---

[121] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE, DE SEVILLA:** Libro 11 de Bautismos, de 1604 a 1611, fol. 129 vto.

[122] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis:** "Un pintor ennoblecido: La Nobleza y lustroso Linaje de los padres de Velázquez". *Laboratorio de Arte* 12(1999). Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999, págs. 124-134

[123] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE, DE SEVILLA**: Lib. 11 de Bautismos, de 1604 a 1611, fol. 239 vto.

compaginar sus estudios humanísticos con el aprendizaje de la pintura, mientras todos ellos se mantenían dentro del entorno y vida familiar, por lo que podemos afirmar que la vida del joven Diego y la de sus hermanos, no distó mucho de la que actualmente podría seguir cualquier otro joven sevillano de clase acomodada, acudiendo a la universidad por la mañana, regresando al domicilio paterno para compartir la comida familiar y por la tarde asistiendo al estudio de su maestro para su adiestramiento en la pintura, a modo de clase práctica.

En 1612 se produjo el nacimiento de Roque, el sexto hijo del matrimonio, que fue bautizado el 2 de septiembre de ese mismo año, en la Iglesia de San Vicente, actuando como padrino Prudencio de la Rentería.

La inscripción de su nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el licenciado Diego Martínez de Morales, haciendo constar

> *En domingo dos días del mes de setienbre de mill y seyscientos y dose años baptisé yo el ldo. diego martínez de morales cura desta yglesia del señor san visente desta siudad de Sevilla a roque hijo de Juo rodriguez y de doña jerónima belasques su muger, fue su padrino prudensio de la rentería vz° de la yglesia mayor y por verdad lo firmé ffª ut supra. -El ld. minz. de morales (rubricado)* [124].

Dos años más tarde dio comienzo la producción pictórica autónoma de Diego, datándose su primera obra conocida de *La Educación de la Virgen* en 1614.

A través de los siguientes lienzos del joven Velázquez, podremos ver a los tres hermanos mayores compartiendo mesa y aficiones y protagonizando la realidad cotidiana de su entorno familiar.

Comprobaremos la realidad de sus estudios universitarios y la camaradería existente entre ellos, compartiendo la práctica de la música en los ensayos de canciones para ser entonadas en los conciertos de sus respectivos colegios y cofradías, acompañando o sirviendo a su padre durante los refrigerios diarios o a su llegada al hogar, a los demás miembros de su familia como modelos de sus historias domésticas y a su prometida y futura esposa, Juana, su homónima hermana Juana y su hija Francisca como modelos de los personajes de sus historias religiosas, todo ello como más extensamente expondremos en las fichas de cada uno de los lienzos incorporados al Catálogo del pintor.

En 1617 volvió a ampliarse la familia con el nacimiento de Francisco, el séptimo de los hijos del matrimonio y sexto hermano de Diego, que fue bautizado el 28 de mayo de ese mismo año, apadrinado por Pedro Pérez de Vrisa.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el licenciado Diego Martínez de Morales, haciendo constar

> *En Domingo veinte y ocho de mayo de mill y seisos y diez y siete años bapticé yo el licend° Diego martinez de morales cura desta ygll de sr. san visente a franc° hijo de Juan Rodriguez de Silua y de doña gerónima Velasques su lejítima muger. fue su padrino p° perez de Vrisa vez° de St Jil a el*

[124] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE SEVILLA**: Lib. 12 de Bautismos, de 1611 a 1618, fol. 25.

Ilustración 15: Carta de examen de Velázquez como pintor. Archivo Histórico Provincial. Sevilla

qual amonesté el parentesco espiritual y lo firmé ffa ut supra. -El ldo. minz. de morales, Cura (rubricado) [125].

En ese mismo año Diego superó su examen de pintor y se incorporó al Gremio de los Pintores de Sevilla, actuando Juan de Uceda y su maestro Francisco Pacheco, como alcaldes veedores de la cofradía de San Lucas (Ilust. 15)[126].

En la carta de examen, Diego se declaró vecino de la Collación de San Vicente, la misma en la que se encontraba situada la casa de sus padres, mientras que la vivienda y el estudio de su maestro Pacheco se situaba en la Collación de San Miguel.

Estas informaciones confirman que Diego se mantuvo en la convivencia con sus padres en la casa familiar, en todo momento durante su aprendizaje artístico, sin llegar a residir en la casa de su maestro Pacheco, hecho que también se corrobora por el contenido de sus lienzos, porque si no hubiera permanecido en el seno familiar, Diego no habría podido pintar las escenas que integran la casi totalidad de su producción sevillana y cuya temática se reduce sustancialmente a escenas de este íntimo ámbito.

Siendo ya pintor autónomo y capaz de ejercitarse de manera independiente de forma pública, Diego pudo permitirse formar una familia y el 23 de abril de 1618 contrajo matrimonio con Juana Pacheco, hija de su maestro, en una ceremonia que tuvo lugar en la Iglesia sevillana de San Miguel, a la que pertenecía, por razón de su domicilio, la familia de la novia.

La inscripción del matrimonio fue rubricada en el Libro del templo por el licenciado Andrés Miguel, haciendo constar (Ilust. 16):

> *En lunes veinte y tres días del mes de abril de el año de mill y seiscientos y díez y ocho años, yo el bllr. Andrés Miguel cura de la yglesia de el Señor San Miguel desta ciudad de Sevilla auiendo precedido las tres amonestaciones conforme a derecho, en virtud de un mandamt° de el Sor Don Ant° de Covarrubias, Juez de la Santa Yglesia de esta dicha ciudad, firmado de su nombre y de Fran°. López, Notario, su fecha en 5 días del mes de abril de el dicho año, desposé por palabras de presente que hizieron verdadero matrimonio a diego velazquez, hijo de joan rodriguez y de Doña gerónima Velázquez, natural de esta cudad, juntamte, con doña joana de miranda, hija de francisco pachaco y de Doña María de el páramo: fueron testigos el Dor Acosta, presbítero, y el Ido. rioja v el P°. Pabón, Presbíteros, y otras muchas personas. Y luego, el mismo día mes y año, velé y dí las bendiciones nupsiales a los sobredichos: fueron padrinos Joan Perez pacheco y doña*

[125] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE SEVILLA**: Libro 12 de Bautismos de 1611 a 1618, fol. 205 vto.
[126] Disponible en web: http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/img/Vel178.gif (Consultado el 21/03/2017)

María de los Angeles su muger, vezinos de la yglesia maior y fueron testigos los sobredichos y otras muchas personas v por verdad lo firmé de mi nombre, que es ffo. ut supra. El bller. Andrés Miguel (rubricado) [127].

Los testigos participantes, el literato y licenciado Francisco de Rioja, el clerigo doctor Sebastián de Acosta y Pereira y el clérigo Padre Pabón, nos dan medida de lo ilustrado de los intervinientes en la ceremonia, que fue seguida por celebraciones con un contenido lúdico-literario.

Uno de los participantes, el clérigo y poeta Baltasar de Cepeda, del que Cervantes en su *Viaje al Parnaso* calificó de *elegante y docto poeta sevillano y notario de la Audiencia arzobispal de su patria* describió estas celebraciones con el siguiente poema

Hubo concurso de ingenios,
Quodlibetos de letrados,
Y citáronse allí libros
Que libras de oro pesaron.
No hubo allí nuevo concilio,
Mas cosas se ventilaron
Que pudietan oír los padres
Que en el de Trento firmaron. [128]

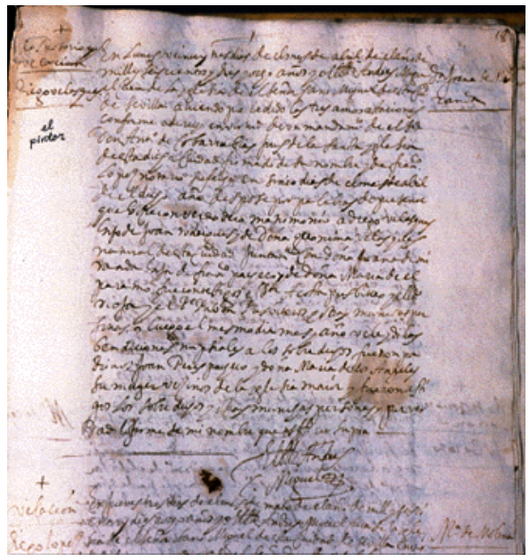


Ilustración 16: Partida de Casamiento de Diego de Silva Velázquez y Juana Pacheco Miranda. Iglesia Parroquial de San Miguel. Sevilla

Conocemos también estas celebraciones por la carta conservada en la Biblioteca Colombina, enviada por Francisco de Rioja al doctor Acosta *Sobre las palabras con que consagró Cristo Nuestro Señor*, fechada en junio de 1619 y queda recogida en el *Discurso en defensa de los cuatro clavos con que crucificaron a Cristo* que en ese mismo año escribió Rioja, porque lleva incorporado un epígrafe del mismo Francisco Pachedo titulado *Romance que hizo el Licenciado Baltasar de Cepeda, habiéndose hallado en la boda de mi hija, doña Juana Pacheco, con Diego Velázquez, donde estuvieron el Doctor Sebastián de Acosta, el Pe.mo. fray Pedro de Fromesta, Fracº de Rioja, don Aloso de Ávila y otros muchos*, citado también por Pacheco en el *Arte de la Pintura*, un comienzo eminentemente literario, que resume la formación humanística atesorada en esos tempranos años por el joven Diego.

No conocemos si el nuevo matrimonio mantuvo residencia propia e independiente. La ausencia de documentos que fijaran su domicilio en esas fechas y el hecho de haber bautizado a su primera hija Francisca en la Iglesia de San Miguel, han llevado a los historiadores a considerar que el matrimonio convivió durante los primeros años en la

[127] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUÍAL DE SAN MIGUEL DE SEVILLA:** Libro 4° de matrimonios de 1614 a 1632. Fol. 18. Disponible en web: http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/img/Vel153.gif (Consultado el 21/03/2017)
[128] **FICHTER, William L.:** "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez" *Varia Velazqueña*, I. Madrid, 1960, págs. 636-639

casa de Francisco Pacheco, más seguramente por haber estimado que el aprendizaje se realizó mediando esta convivencia y resultar, por lo tanto, razonable esta conclusión.

En los documentos firmados después por Diego, como el contrato de aprendizaje de su discípulo Diego Melgar, el 20 de febrero de 1620, se confesó vecino de San Miguel, pero un año más tarde, en el arriendo de una casa a Pedro Sánchez, firmado el 2 de marzo de 1621, se declaró vecino de San Vicente, para después hacerlo como vecino de San Lorenzo el 13 de junio de ese mismo año, al arrendar la casa de la Alameda recibida en la dote de su esposa.

Cuando el 14 de abril de 1622 otorgó poder a su suegro Pacheco volvió a declararse vecino de San Lorenzo y el 25 de enero de 1623, solo medio año después, de la Collación de San Miguel.

Sea como fuere, Diego Velázquez y su esposa Juana Pacheco debieron mantener un domicilio independiente del de sus respectivos padres, en razón a que Diego contaba ya con ingresos propios por razón de su arte y que la dote de Juana había sido sustanciosa. Su primer domicilio debió de estar situado en la Collación de San Miguel, próximo al de su suegro Pacheco, como declaró en el bautizo de su primera hija Francisca y después en la Collación de San Lorenzo, como declaró en la ceremonia de extremaunción de su segunda hija Ignacia.

El 18 de mayo de 1619, a los trece meses de los esponsales, tuvo lugar el bautizo de Francisca, la primera hija del matrimonio, celebrándose la ceremonia en la Iglesia de San Miguel.

La inscripción del nacimiento fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por Sancho de la Torre, haciendo constar:

> *En domingo desiochio de mayo, día de Pascua de Espíritu Sto. yo el M° Sancho de la torre, Cura desta iglesia del Sr. S. Miguel, baptissé a Franc^a hija de diego velázquez y de doña Joana de miranda, su legítima mujer: fue su padrino esteban Delgado, vezino de la Collaciónde san Lorenço, al qual le amonesté lo dispuesto por el Sacro Concilio de q. doy ffé ffa ut supra M° Sancho de la Torre, Cura (rubricado)* [129].

A primeros del mes de enero de 1621 debió nacer Ignacia, su segunda hija, de la que no consta la fecha de bautizo, pero sí la de su extremaunción, en razón a la gravedad de la enfermedad que debió presentar y, temiendo sus padres por su vida, se le administró el 29 de ese mismo mes.

La inscripción de la extremaunción fue rubricada en el Libro de Bautismos del templo por el doctor Alonso de Baena Rendón, haciendo constar:

> *En Sevilla viernes a veinte y nueve de enero de mil seiscientos y veinte un años, yo el Dor. Al° de baena rendón, benefdo y cura propio desta Ygla de Sr S Miguel hize los exorsismos y puse la crisma a Ignacia questaba baptizada en su casa hija de diego velazquez Y de Dª Jua pacheco su legítima mujer fue su padrino J° Velásques de Silva, vez° de la coll° de St. Vicente y le fue auisado*

[129] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL DE SEVILLA:** Libro 5° de Bautismos, de 1604 a 1628, fol. 170 vto

el impedimto conforme a derecho y lo firmé ff° ut supra. Dor. Alo. de Vaena rendón (rubricado) [130].

Esta segunda hija no sobrevivió al alumbramiento, porque nada más se conoce de ella.

A principios de 1622 se produjo un importante acontecimiento para los sevillanos con la llegada de la noticia, el 12 de abril, de la canonización de cinco beatos españoles, entre los que se encontraban Isidro El Labrador, patrón de la villa de Madrid, Ignacio de Loyola, fundador de la orden de la Compañía de Jesús y su discípulo Francisco de Borja. Esta noticia fue celebrada profusamente en todas las ciudades del Reino con justas poéticas y representaciones teatrales y procesiones.

Conocemos que este mismo año Diego Velázquez, por iniciativa de su suegro Pacheco, viajó a Madrid, en un intento de huir de las penurias por las que atravesaba Sevilla, asolada por las epidemias y a la búsqueda de un futuro mejor, alentado por la llegada del Conde-Duque de Olivares al poder, que estaba permitiendo la colocación en la Corte de los nobles de origen hispalense y, contando con su patrocinio, aspirar a una colocación al servicio del Rey al haber quedado vacante la plaza de su pintor, por muerte de Rodrigo de Villandrando, anterior titular.

El motivo de su viaje permite situar su visita a mitad de ese año, coincidiendo con las fiestas de canonización de San Isidro. En la Corte fue acogido por Juan de Fonseca, antiguo canónigo de Sevilla y un admirador del pintor, que ya mantenía varios cuadros suyos en su colección y con su ayuda, durante su estancia, intentó conseguir una oportunidad de retratar al Rey y mostrar al monarca sus méritos, para que éste pudiera valorar sus logros artísticos.

No tuvo ocasión de hacerlo Diego y tuvo que regresar a su ciudad, a la espera de otra mejor oportunidad, pero este viaje le permitió contemplar las obras de otros pintores y seguramente las expuestas en las colecciones reales, abriéndole nuevas expectativas artísticas, que tuvieron un claro reflejo en las obras pintadas a su regreso.

Poco duraría su estancia en su ciudad, porque a mediados de 1623 fue reclamado por Olivares a la Corte para ocupar el puesto de Pintor del Rey, confirmándose su nombramiento el 2 de octubre de ese año, acontecimiento que puso fin al periodo sevillano de su producción[131].

Hasta aquí los hechos que marcaron la vida sevillana de Velázquez, que iremos interpretando seguidamente, para conocer el significado que llegaron a tener y la influencia que ejercieron en el pintor y su obra, hasta llegar a conformar la personalidad e inquietudes de nuestro artista.

Desde el punto de vista personal, Diego Velázquez se caracterizó por el cariño y fidelidad familiar, cultivando los vínculos con su familia directa y con la familia de su esposa, mientras en el campo artístico iba en aumento la estimación de sus obras, sentando de esta manera las bases para el prometedor futuro que le esperaba en la Corte.

---

[130] **ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL DE SEVILLA**: Libro 5°de Bautismos, de 1604 a 1628, fol. 182.

[131] **ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID**: Felipe IV. Casa. Leg. 139

3.2.- Los hermanos de Velázquez: Juan y Silvestre

Se conoce que Juan Velázquez llegó a oficiar como pintor, aunque no se ha identificado ninguna de sus obras, ni se conoce que se hubiera examinado para acceder al Gremio de San Lucas o que hubiera mantenido estudio abierto.

Méndez Rodríguez sugiere que podría haber entrado a formarse, junto a su hermano, en el taller de Pacheco o que podría haber sido posible también que aprendiera con el propio Diego, a quien observó pintar desde sus primeros años en la casa familiar.

Nosotros nos inclinamos por la segunda de las opciones, porque solo Diego, que destacó por su precocidad y destreza en el dibujo, fue el único de los hijos educado y adiestrado en el arte de la pintura por hábiles profesores, accediendo después al Gremio de Pintores, para disponer de taller abierto en propiedad, al que posteriormente se incorporarían sus hermanos como aprendices, ayudando y asistiendo a Diego ejercitando funciones auxiliares y, junto a él, adquirió Juan la maestría y se ejercitó Silvestre en el ejercicio de la pintura, que siguiendo los reglamentos del Gremio, fue suficiente para su posterior incorporación al mismo.

La ganada cualificación de Juan nos consta a través de las circunstancias personales declaradas para su identificación, cuando en 1622 ante escribano público, intervino como testigo, en el otorgamiento de un poder de su hermano Diego en favor de su suegro Pacheco, para el cobro de deudas[132], donde se confesó *pintor de imaginería*.

Posteriormente y durante el primer viaje realizado junto a Diego a la Corte, en plena escaramuza de la larga batalla iniciada por los pintores por la exención de la alcabala, comenzada en Madrid el 28 de febrero de ese mismo año, cuando los Recaudadores de la Hacienda Real exigieron el *pago del uno por ciento* a los pintores *por la venta de las pinturas, como se realizaba a los demás comerciantes*, en liquidaciones realizadas por los ejercicios correspondientes a los años 1621 y 1622, compareció el 2 de noviembre de 1623 ante el escribano Pedro Gutiérrez, denominándose también pintor y haciéndolo por sí y en nombre del Gremio de los pintores de la Villa, para solicitar a efectos de las probanzas necesarias, que se recibiera información de testigos, a fin de probar que tanto a los

[132] **VARIA VELAZQUEÑA (1960)**: *Op. Cit.* Vol. II, pág. 221

pintores, como a los escultores, no se les había cobrado nunca el impuesto reclamado, ni nunca lo habían pagado[133] (Ilust. 17).

La información se proveyó ese mismo día y el día 8 siguiente, el mismo Juan presentó a su hermano Diego Velázquez como testigo el 16 siguiente, identificándose éste, a su vez, como *Pintor del Rey* y seguidamente a Ángelo Nardi, que prestó la misma declaración[134], lo que indica la posición que mantuvo junto a su hermano (Ilust. 18).

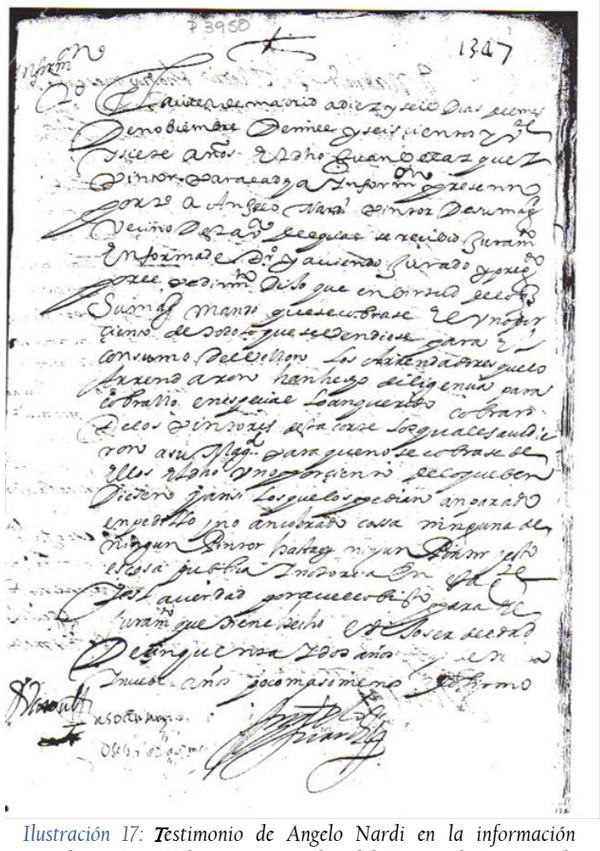


Ilustración 17: Testimonio de Angelo Nardi en la información instada por Juan Velázquez en nombre del Gremio de Pintores de Madrid el 16/11/1623

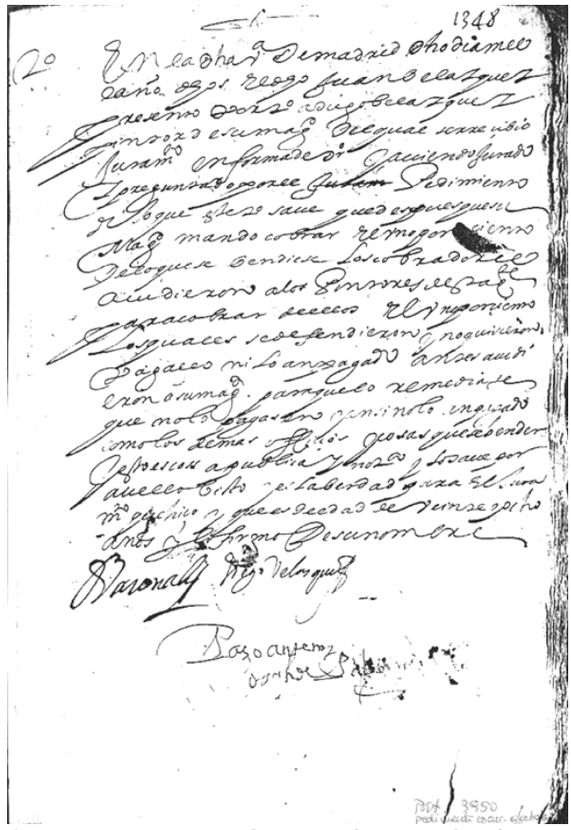


Ilustración 18: Testimonio de Diego Velázquez en la información instada por su hermano Juan Velázquez en nombre del Gremio de Pintores de Madrid el 16/11/1623

Cuando Juan acompañó a su hermano Diego a la Corte, ya estaba casado con María de la Cueva. Méndez Rodríguez sugiere la posibilidad de que su padre, Juan Rodríguez de Silva, acogiera a su nuera durante la estancia de su esposo en la Corte y que un año

[133] **DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana**: "DOCUMENTOS INÉDITOS SOBRE EL FAMOSO PLEITO DE LOS PINTORES: El largo camino Recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal". *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, ABRIL-JUNIO 2010, pp. 149-158

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE MADRID: Protocolo 3950, fl. 1346

[134] Jose M. Cruz Valdovinos cita el otorgamiento en 1627, pero el documento que cita se refiere a la de obtención de un testimonio del documento inicial.

después, a su regreso, continuara el matrimonio la convivencia con aquél, constando que esta convivencia duró diez años y durante ella nacieron tres hijos comunes, la primera en 1625 bautizada con el nombre de Josefa, la segunda en 1627 bautizada con el nombre de Juana y el último y único varón, en 1629 bautizado con el nombre de Cristóbal[135].

Es seguro que Juan no llegó a destacar individualmente como pintor y que apenas pudo mantenerse económicamente independiente con el ejercicio de su arte, porque su padre contribuyó al mantenimiento de sus necesidades familiares, como constata el contenido del testamento de Juan Rodríguez de Silva en el que dispuso que a su nieto se le descontara de su haber hereditario la parte correspondiente a estos gastos[136].

Resulta totalmente extraño que habiendo ejercido tanto tiempo como pintor no haya quedado referencia alguna de sus obras o que, de existir, éstas hayan pasado totalmente desapercibidas. Sin embargo, sus obras existieron y hemos identificado algunas de ellas, que servirán para la posible localización de otras.

Cuando comenzamos la preparación del Catálogo de la producción sevillana de Velázquez, reparamos en las discrepancias existentes entre los historiadores a la hora de incluir alguna de las obras como autógrafas del pintor, sobre todo respecto de alguna de las consideradas por algunos como réplicas.

Al estudiar ambas obras, pudimos apreciar las diferencias en la composición y en las calidades presentadas por las distintas versiones de las obras y, fundamentalmente, la falta de correspondencia en la evolución física de los personajes identificados, totalmente impropias de la autoría de nuestro pintor, en las primeras, e impropias de la datación del lienzo en las últimas.

Esta discrepancia aparece en primer lugar en las variantes del *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre* /El Almuerzo de 1615, cuando algunos historiadores han estimado al lienzo conocido como *Almuerzo con muchacha* como réplica del anterior por recoger la misma escena y acción, pero con variación del personaje que sirve.

Ambos lienzos recogen el momento en que el personaje identificado como el padre del pintor Juan Rodríguez de Silva, como más adelante veremos en el apartado correspondiente a *Los modelos de Velázquez*, aparece sentado a la mesa ingiriendo los alimentos de la comida principal del mediodía, acompañado de sus hijos.

En el primero de los lienzos *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo, el padre aparece acompañado de Juan, también sentado a la mesa y con Silvestre, al fondo, sirviendo la bebida a su progenitor. En este lienzo Juan representa la edad de 14 años y Silvestre la de 9 años, edades que se corresponde con la datación del lienzo propuesta de 1615.

El segundo de los lienzos, conocido como *Almuerzo con muchacha*, recoge también el mismo momento en que el padre, sentado a la mesa, ingiriere los alimentos de la comida acompañado de sus hijos. En esta ocasión es Juan el que aparece igualmente sentado a la mesa, pero en vez de Silvestre, aparece Juana al fondo, sirviendo la bebida. Juan

[135] **MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. Cit*, pág. 51
[136] *Ibidem*, pág. 50

representa, como en el primero de los lienzos, la edad de 14 años y Juana la de 9 años, edades que hacen imposible datarla en la misma fecha que la primera, sino en 1618, porque en otro caso Juana no hubiera sido posible representarla con esa edad, lo que lleva a considerar a este lienzo no como réplica, sino como copia de otro pintor, dado que en esa fecha Juan contaba más edad y Diego exhibía una calidad artística más avanzada y una técnica más depurada que la presentada en este segundo lienzo.

Junto a lo anterior, es fácil también apreciar que el tratamiento pictórico de la figura del padre es totalmente estereotipado, con una menor calidad en la ejecución de la cabeza y los paños del vestido, un acortamiento inadecuado del brazo derecho y unas manos con dedos muy afinados y falta de realismo respecto de la primera, características todas ellas ajenas a Diego, estando ausente también la inmediatez que imprimió a sus lienzos, como imitador del natural.

Tampoco consigue este segundo lienzo los volúmenes de las primeras obras del pintor, los blancos del mantel no se corresponden con la brillantez y verosimilitud de los pliegues de la primera de las obras, ni se corresponden tampoco las calidades de los blancos de la servilleta de la pared o de los cuellos de Juan y Juana, que no presentan la misma viveza que en el primero de los lienzos. El pan, el vidrio del vaso que contiene el vino, el metal del reloj o el vidriado del plato que contiene la comida, mantienen en la segunda de las pinturas, un desarrollo plano e inanimado, que contradice la tactilidad y naturalismo de los presentados por Diego en la primera de las obras.

Estos elementos han hecho dudar a los historiadores sobre la autoría de la considerada réplica, que fue incluida en el Catálogo del pintor por Allende Salazar en 1925, Mayer la acogió con dudas en 1936 y Gué Trapier en 1948 y Enriqueta Harris en 1982 no hicieron referencia al lienzo. Posteriormente Gerstenberg en 1957 la consideró una obra de taller y Brown en 1986 la incorporó a su Catálogo, pero como *posible obra* del pintor.

Las mismas diferencias observamos al comparar el *Retrato de María en la cocina* /La mulata del Chicago Art Institute, de 1616, con respecto a la estimada como réplica de la anterior y conocida con el nombre de *La mulata con la Cena de Émaus* de la National Gallery of Ireland.

El volumen y viveza conseguidos en los blancos de la cofia y la manga de la joven, los del ajo y de la servilleta de la pared, la brillantez del vidriado de la jarra y platos y la corporeidad de los objetos, junto a la intensidad del brillo en el metal del cuenco y del mortero que están presentes en el primero de los lienzos como característicos de la autoría de Diego, no se corresponden con los presentados en el lienzo de la National Gallery of Ireland, en donde la brillantez, verosimilitud y volúmenes aparecen ausentes en su ejecución, de ahí algunas de las críticas a las calidades de la cesta de mimbre, en la que apenas se divisa el entrelazado de la pita, al menor el naturalismo de los dedos de la mano derecha o la falta de corporeidad de los objetos cerámicos, que junto al menor realismo de las sombras y del tratamiento de los vestidos, hacen imposible considerarla de la mano de nuestro pintor.

Más significativo resulta el hecho de que aparezca representada la ventana con la escena religiosa de la Cena de Emaús, recurso que Diego no utilizó en sus obras hasta 1618, que es la fecha en la que datamos el lienzo de *La mulata con la Cena de Émaus*, es decir cuatro años más tarde de la datación del *Retrato de María en la cocina*/La mulata que datamos en 1614.

La mulata con la Cena de Émaus mantiene la misma datación que el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina* / Cristo en casa de Marta y María de 1618, cuando en este lienzo María presenta más años que en el anterior, lo que supone que en la fecha en que se pintó esta supuesta réplica la criada mantenía más edad que con la que se le representa en este lienzo, lo que significa que la pintura no es una escena tomada directamente del natural, contrariamente al primero de los lienzos pintado por Diego, sino una copia del lienzo por él ejecutado.

Estos son dos ejemplos, que se reiteran en la réplica de *El Aguador de Sevilla* existente en la colección Contini-Bonacossi de Florencia, dada a conocer por Julián Gállego en 1990 en el Catálogo de la Exposición monográfica del pintor en el Museo del Prado[137]. Presenta este lienzo las mismas carencias respecto del lienzo de la Apsley House, única que presenta la calidad requerida para atribuirla a la autoría de Velázquez y única coincidente con la edad cronológica y real de cada uno de los personajes intervinientes en la escena, debiéndose concluir igualmente que la réplica expresada es solo una copia de otra mano, al igual que los anteriores y de fecha posterior a la realizada por Diego.

El estudio pormenorizado de las obras y sus réplicas y las nuevas investigaciones sobre la obra sevillana de Diego Velázquez nos ha permitido concluir que los anteriores lienzos que consideramos como réplicas, constituyen en realidad copias de los lienzos de Diego realizadas por su hermano Juan, tomando como modelo los realizados años antes por su hermano a los que incorporó, siguiendo los principios artísticos de éste, pequeñas variaciones tomadas directamente del natural y actualizando el contenido de sus pinturas, como son el cambio del personaje de Silvestre por Juana en el *Almuerzo con muchacha*, la incorporación de la ventana en *La mulata con la Cena de Émaus* y las libertades en el vestido del padre en *El Aguador de Sevilla* de la colección Contini-Bonacossi.

Estas copias las debió realizar Juan en el ejercicio de su aprendizaje unas o como pinturas para la venta a requerimiento de algún comitente amante de las obras de su hermano otras.

Son todas ellas copias ejecutadas en fechas posteriores, respecto de sus originales y solo Juan pudo contar con la autorización de su hermano para copiarlas, máxime cuando suponía introducir a otros miembros de la familia en los lienzos, lo que muy difícilmente hubiera podido conseguir un extraño y menos contar con la disponibilidad necesaria de los modelos para cambiar a los personajes intervinientes en las escenas, por otros tomados del mismo ámbito familiar, dificultad que se extendería tanto a la disponibilidad de los lienzos originales, como de los nuevos modelos introducidos y más aún, materializar las pinturas llevándolas a cabo dentro del ámbito doméstico de su localización.

Un detalle más pormenorizado de las características de lo que hemos considerado originales y los que consideramos copias realizadas por Juan Velázquez, se incorporan en las fichas de cada uno de los lienzos correspondientes al apartado del Catálogo del pintor.

---

[137] **DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julian**: *Velázquez*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990, pág. 70

Cuando Juan pintó las copias de las obras de su hermano mayor, Diego ya se ejercitaba en otro tipo de escenas, con elementos más complejos y calidad más depurada, por lo que sería erróneo estimar, por ser contrario a la realidad presentada, que Diego regresara en su camino de progresión artística para pintar obras técnicamente inferiores, lejanas a la maestría ya alcanzada.

Por el contrario, resulta más acorde que fuera su hermano Juan, que le seguía en edad y aprendizaje, el que, siguiendo la estela de Diego, copiara con algunas libertades, añadiendo o suprimiendo alguno de los elementos de la escena, al ejercitarse en la pintura o bien como obras de taller para la venta.

Nada conocemos sobre la actividad artística de Silvestre, únicamente que participó constantemente en las actividades de sus dos hermanos mayores, completando la primera generación de hijos de la familia y que mantuvo una total disponibilidad para servir a su hermano como modelo de sus lienzos.

La falta de noticias posteriores sobre su vida estuvo motivada por su pronto fallecimiento, acaecido el 14 de mayo de 1624, registrándose el certificado de su defunción a la temprana edad de 17 años[138].

Es lógico, en consecuencia, que no se conozca nada de su actividad y que su obra fuera inexistente, porque por razón de edad, su óbito se produjo cuando solo se ejercitaba como aprendiz en el arte de la pintura, porque no consta que llegara a examinarse como pintor, aunque queda la cercana relación que mantuvo con sus hermanos y la participación en el auxilio de éstos en las tareas secundarias de su actividad.

[138] **CHERRY, Williams:** "New documents for Velázquez in the 1620". *The Burlington Magazine. CXXXIII, 1055 (1991) The* Burlington Magazine. Londres, 1991*, pág. 107-115*

3.3.- El aprendizaje artístico de Velázquez (1599-1614)

El aprendizaje artístico de Diego Velázquez comenzó en diciembre de 1610, fecha en la que se documenta el inicio de su instrucción con Francisco Pacheco, mediante la firma de la Carta o contrato de aprendizaje, fechado el 17 de noviembre de 1611, cuyo texto se transcribe seguidamente

> *Sepan quantos esta carta vieren, como yo Juian Rodríguez, vezino desta ciudad de Sevilla en la collación de san vicente, como padre lijitimo e administrador que soi de la persona e bienes de Diego velasques mi hijo, de hedad de doce años poco más o menos, que está constituido debaxo de mi dominio paternal, otorgo e conosco que lo pongo a aprender el arte de pintura con vos francisco pacheco maestro de dicho arte e vezino desta dicha ciudad en la collación de san miguel por tienpo y espacio de seys años cumplidos primeros siguientes que empesaron a correr desde primero día del mes de dizienbre del año que pasó de mill e seiscientos e dies, para que en todo este dicho tienpo el dicho mi hijo os sirua en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dixéredes e mandáredes que le sea onesto e pusible de hazer, y vos le enseñeys el dicho vuestro arte bien e cunplidamente según e como vos lo sabéys sin le encubrir dél cosa alguna, no quedando por el dicho mi hijo de lo deprender y no quedando por vos de se lo enseñar y en todo el dicho tiempo le ayais de dar de comer e beuer e vestir e calsar, casa e cama en que esté e duerma sano y enffermo y curalle de las enffermedades que tuviere como no pasen de quince días, porque si más fuere yo lo tengo de curar a mi costa; y en fin del dicho tiempo le ayais de dar un vestido que se entiende calsón, ropilla e ferreruelo de paño de la tierra e medias e zapatos e dos camisas con sus cuellos e vn jubón y vn sonmbrero y pretina, todo ello nuevo, cortado e cosido a vuestra costa: y donde en este dicho tiempo el dicho mi hijo viere e supiere vuestro aprovechamiento e utilidad, me obligo que os lo llegará e que vuestro daño que os lo apartará, e si apartar no pudiere os dará noticia dello para que lo remedieis; e los dias que os dexare el de servir por enfermedad o ausencia, me obligo y al dicho mi hijo que os lo esquilará adelante e cumplido el dicho tiempo días por días e tiempo por tiempo; y si alguna cosa os hiciera menos de vuestro poder e casa a sabiendas, yo me obligo de os lo pagar por mi persona e bienes, según que el derecho manda, y si de vuestro poder e casa se os ffuere o ausentara, yo me obligo de lo traer de donde quiera que estuviese sabiendo yo donde esté, y a mayor abundamiento os doy poder cumplido para que lo traygais donde quiera que estuviese, e cualquier juez ante quien lo pudiéredes os pueda dar e de su mandamiento rrequisitorio de apremio con solo vuestro juramento e declaración o de quien vuestra causa viere, sin otra prueba alguna, de que os reliebo; y en esta manera e según dicho es me obligo y a el dicho*

mi hijo a que no se apartará en manera alguna deste dicho consierto durante el dicho tiempo e vos el dicho maestro que no lo podays dexar por ninguna causa que sea, la pena de cinco mill maravedís que la parte de nos que contra ello fuere di e pague a la obidiente que por ello estriviere e lo vbiere por firme con más las costas, daños e menoscabos que sobre ello se le recresieren, e la dicha pena pagada o no, que esta escritura valga como en ella se contiene. E yo francisco pacheco, que presente soy a lo contenido en esta escritura, habiendola oydo y entendido toda ella de verbo ad bervum, por el presente escribano publico otorgo e conosco que la aseto en todo e por todo como en ella se contiene y rresibo por aprendis a el dicho menor de vos el dicho su padre por el dicho tiempo e prezio e condiciones que en esta escritura está declarado e me obligo a la paga de todo ello según e como por ella quedo obligado, sin faltar cosa alguna. E para en la paga e cumplimento de lo que dicho es, ambas partes damos poder cumplido a las justicias de su magestad para que por todo rrigor de derecho e vía executiva o en otra manera e como por sentencia deffinitiva pasada en cosa pagada, nos compelan e apremien a lo ansí pagar e cumplir, como dicho es, e renunciamos qualesquier leyes e derechos de nuestro ffavor a la general del derecho e obligamos nuestras personas e bienes de cada uno de nos, abidos e por aber. ffecha la carta en sevilla de otorgamiento del dicho Juan Rodríguez a dies y siete días del mes de setiembre de mill e seyscientos y once años. y el dicho otorgante que yo el presente escribano publico doy ffé que conosco, Lo firmó de su nombre, siendo testigos melchor de morales e miguel del valle, escribanos de Sevilla.-Juan Rodríguez melchor de morales escribano de sevilla- miguel del valle escribano de Sevilla- Pedro del Carpio escribano publico de Sevilla.-Y de otorgamiento del dicho francisco pacheco, en veinte e siete de setiembre de mill e seyscientos e once años e lo firmó de su nombre, a el qual doy ffe que conosco siendo testigos los dichos escribanos de Sevilla.-francisco pacheco.-melchor morales escribano de sevilla.-Miguel del valle escribano de sevilla.-Pedro del Carpio escribano publico de Sevilla.[139]

El primer interrogante que suscita el texto es la relativa al momento del inicio de dicho aprendizaje, porque mientras que la oferta de contratación de los servicios del maestro la realizó Juan Rodríguez de Silva el 17 de septiembre de 1611 y fue aceptada por Pacheco el 27 de septiembre siguiente, el inicio de los efectos contractuales se fijó el 1 de diciembre de 1610, fecha desde la que debía contarse el plazo de vigencia de la contratación, lo que nos indica que las partes quisieron documentar un efectivo inicio anterior a la fecha de formalización del contrato, que no se materializó hasta siete meses después.

Este hecho, aparentemente insignificante, guarda, sin embargo, gran importancia, porque si se inició el aprendizaje en el momento en que se fijó por los intervinientes, el joven Velázquez acompañó a Pacheco durante el viaje que le llevó a visitar Córdoba, Toledo, Madrid, El Pardo y El Escorial.

José López-Rey explicó el hecho con dos argumentos, uno que, necesitando Pacheco un asistente en su viaje, entrara Diego de manera efectiva al servicio del maestro en la fecha señalada como de inicio del aprendizaje, dejando su formalización al regreso. Otro que habiendo entrado inicialmente en el estudio de Herrera o en el de otro maestro diez meses

[139] **ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA**: Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 4. Registro de Pedro del Carpio. (Desaparecida)
Disponible en web:
http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/contratoAprendizaje.html
Consultado el 10/05/2014

antes, sin carta de aprendizaje, Pacheco le hubiera reconocido este periodo como parte del suyo[140].

El hecho que Velázquez hubiera acompañado a Pacheco fue considerado también como posible por Fernando Marías[141]. Luis Méndez Rodríguez no estimó razonable tal suposición y propuso la posibilidad de que Velázquez hubiera permanecido en el taller de Pacheco, esperando su regreso a Sevilla, proponiendo que, en caso contrario, tendría que haber estado en el estudio de Herrera el Viejo durante esos nueve meses [142].

Consideramos difícil, atendiendo al carácter de Pacheco, que se hubiera avenido a declarar algo no cierto, no solo porque su declaración debía ser verdadera al constar en documento público, sino porque ello hubiera puesto en juego su prestigio como maestro, por lo que la tesis más correcta sería la primera de las propuestas por López Rey, es decir que Velázquez acompañara a Pacheco en su viaje y que este acompañamiento se hubiera estimado como tiempo de aprendizaje del joven Diego.

Razones de oportunidad debieron ser las que dieron lugar a esta aparente contradicción, por un lado, que Pacheco precisara viajar acompañado de un asistente y, por otra, que el padre de Velázquez viera en ese viaje la ventaja de que su hijo se iniciara contemplando las obras realizadas en la Corte y no tuviera que viajar después a Italia, porque ello entrañaba mayores gastos o precisar mayores influencias si lo hacía al servicio de algún noble.

Por otro lado, Pacheco se garantizaba viajar con un asistente de noble familia y ascendencia, que a su vez le prestigiaba y resultaba coincidente con la idea del artista ilustrado que como maestro propugnaba.

Errónea nos parece la propuesta de que el joven Diego iniciara su aprendizaje junto a Herrera, porque en el año en el que lo inició, aquél no ejercía como pintor, sino como grabador estante en la ciudad de Sevilla[143], constando en 1610 la ejecución de su mano del grabado de la portada de la *Relación de la Fiesta que se hizo en la ciudad con motivo de la beatificación del glorioso San Ignacio*[144] y porque solo a partir de 1614 consta su actuación como pintor a través de los documentos que formalizaron los encargos recibidos, que datan su primera obra en 1615[145] y porque no fue sino hasta 1616, cuando recibió una comisión de importancia al serle encargada la ejecución de una serie de lienzos con destino al convento sevillano de San Francisco.

Fue precisamente este inicio en el ejercicio como pintor, lo que motivó que fuera denunciado en 1619 al Gremio de Pintores, por estar trabajando en ese arte sin haber aprobado el previo examen, que motivó que la institución le requiriera formalmente para que cesase en su actividad. Herrera recurrió la prohibición, pero al serle denegada su alegación, optó por examinarse ese mismo año y solo, una vez aprobado e ingresado en el Gremio, pudo llevar a cabo su actividad y materializar el encargo recibido sin obstáculo.

---

[140] **LÓPEZ-REY, José**: *Velázquez, Painter of the Painters.* Volumen I. Köln. Taschen, 1996, pág. 23
[141] **MARÍAS, Fernando**: *Velázquez.* Editorial Nerea. San Sebastián, 1999, pág. 24
[142] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. Cit. pág. 76*
[143] **GESTOSO Y PÉREZ, José (2001):** *Op. Cit.* pág. 285
[144] *Ibidem,* libro II, pág. 50
[145] **VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique***: Historia de la pintura sevillana, siglos XII al XX*. Sevilla, Guadalquivir, 1986, pp. 158-167.

Resultaría, por lo tanto, impensable que Juan Rodríguez de Silva hubiera concertado el aprendizaje de su hijo con un grabador, no ejerciente entonces como pintor y ni siquiera habilitado para disponer de estudio propio. Menos posible es que el joven Diego hubiera permanecido en esta situación irregular durante ocho o nueve meses, lo que obliga a rechazar la posibilidad que Diego hubiera pasado previamente por el inexistente estudio de Herrera.

La relación de mutua confianza entre progenitor y maestro debió de presidir la formalización del contrato de aprendizaje de Diego, porque en el documento no se estableció la cláusula de penalidad para el caso de incumplimiento de las obligaciones asumidas por Juan Rodríguez de Silva, que resultaba habitual en este tipo de acuerdos, lo que puede justificarse con el hecho de que Pacheco ya conociera el carácter y las habilidades del aprendiz, por haber viajado con él esos meses anteriores y las partes intervinientes entendieran innecesaria su inclusión y relegar el contrato a dar carta de naturaleza a lo que ya era un hecho preexistente.

Diego entró en el estudio de Pacheco contando con 12 años y medio, edad más temprana de lo habitual, ya que la media de inicio del aprendizaje se situaba entre los 13 y 14 años. Durante la duración del aprendizaje, dados los pactos contenidos en el contrato, todos los historiadores han dado por cierto que el joven Diego pasó a residir en la casa de Pacheco, situada en la calle del Puerco, actual Amor de Dios, una arteria que conectaba la Iglesia de San Miguel con la Alameda, cercana al domicilio de la familia Velázquez, porque el maestro se obligaba a facilitar a su aprendiz alojamiento, alimento y vestido, compensándose con el trabajo realizado por aquél y quedaba sometido por completo y sin excepción, a sus órdenes, con el compromiso paterno de respetarlo, hasta el punto de obligarse a reintegrarle, bajo la autoridad del maestro, si su hijo se ausentaba o escapaba de su control.

Las condiciones impuestas por el contrato de aprendizaje solo se cumplieron parcialmente y aunque la instrucción se llevó a efecto bajo las directrices del maestro, la convivencia de Diego en la casa de Pacheco no tuvo lugar, como revelan las primeras obras del discípulo, al poner de manifiesto, por el contrario, el estrecho vínculo que mantuvo con su entorno familiar y no aparecer nunca reflejado en su obras el de su maestro, como de contrario debiera haberse manifestado de haberse producido esta convivencia.

La relación con su maestro tuvo que ser fácil para el joven Diego, porque Pacheco, hombre cultivado y de maneras respetuosas, al observar el excelente aprovechamiento de su joven aprendiz y el rendimiento de sus enseñanzas, tuvo que sentirse ampliamente correspondido como enseñante, hasta el punto de admitirle rápidamente en su ámbito familiar más íntimo y permitir la relación sentimental entre el joven pupilo y su única hija, convertida tempranamente en compromiso matrimonial.

3.4.- Bases teóricas de su aprendizaje.

Es indudable que lo que Pacheco transmitió a su discípulo Diego estuvo directamente relacionado con el gusto estético que él mismo defendía y que después condensó en su tratado del *Arte de la Pintura.*

Lo que ahora nos interesa establecer se centra en los principios de enseñanza aplicados a su discípulo y la forma en la que Diego fue asimilándolos.

Desde el punto de vista de la práctica de la pintura, afirmaba el maestro que todo pintor debía formarse en el dominio de las líneas que conformaban el dibujo, al que dividía en la buena manera, la proporción o simetría, la anatomía y la perspectiva, que constituían la forma sustancial de la pintura y *alma y vida della, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento.*

Consideraba al dibujo la tarea inicial más ardua, recomendando la perseverancia en su ejercicio para llegar a dominar las líneas, diciendo:

> *Es la parte que tiene más dificultad de vencer, antes no tiene la pintura en rigor otra dificultad, en la cual es menester grande perseverancia y fortaleza*[146]*.....De suerte que en la entereza de los perfiles, en la valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia y variedad de los contornos de las figuras desnudas, quien quisiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Miguel Ángel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera se perderá porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Miguel Ángel, habrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado.*[147]

Condensaba con ello un método basado en el estudio del dibujo de los repertorios establecidos por Miguel Ángel hasta lograr el dominio de su representación y, de no disponer de estas fuentes, ejercitarse en el adiestramiento del dibujo mediante el ejercicio tomado del natural, procurando elegir para ello lo bello que la naturaleza ofreciera.

De Miguel Ángel adquirió también la preocupación por los volúmenes y el espacio, principios en los que el italiano basó todas sus obras y solo después de haber superado su aprendizaje y dominar las líneas, podía pasarse al ejercicio de la pintura, iniciando su preparación con dibujos de la historia a tratar, como se deduce del siguiente pasaje

---

[146] *Ibidem,* pág. 248 vto.
[147] *Ibid,* pág. 254

Y así pidiéndoles una figura, o historia, antigua o moderna, procuran enterarse de como se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en los papeles, con carbón, con lápiz, o pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones, pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide y de tres o cuatro intentos, eligen (o por su parecer, o de los doctos) el que deben seguir, y aquel ponen en limpio, ya con lápiz negro, como hacia Becerra formado del gran Miguel Ángel, ya con negro y rojo, como hacía Federico Zucaro, de quien yo vi el David de la Anunciata, dibujando de esta suerte que también usan otros, ya de aguadas suaves en papel blanco, como hacía Polidoro y el divino Rafael, ya de aguada y realce, valiéndose del papel teñido en cualquier color y que sirva de media tinta al albayalde con goma, con que se realza, como se ven muchas cosas de valientes y usó nuestro Vargas y Maese Pedro[148].

En cuanto a la composición de las historias recomendaba acudir a las de los demás maestros acreditados, consultando sus opiniones y dibujos en los grabados y estudiando los libros acumulados en las ricas bibliotecas hispalenses, como él mismo hizo en sus años de juventud, según menciona en el siguiente pasaje:

..... desde mis más tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de la fábulas o historias[149].

En el ejercicio de la pintura, recomendaba el aparejo del lienzo en la siguiente forma:

I assi tengo por mas seguro la cola de guantes flaca, dando un par de manos con ella al lienço estando elada, i con un cuchillo que sirva para tapar los poros o lo ralo de la tela, dexaslo bien descargado, i dándole de piedra pomiz despues de seco, imprimar encima. No tengo por malo antes de darle de cola, estando el lienço bien estirado, passarle la piedra pomiz quitandole las hilachas, i luego darle de cola. La mejor imprimacion, i mas suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo, i templado en la losa con Azcite de linaza, dando una mano con cuchillo mui igual, i después de bien seco el lienço, la piedra pomiz le va quitando las asperezas i desigualdades, i lo dispone para recibir la segunda mano, con la que queda mas cubierto, i para recibir la tercera .....[150]

Lo segundo debuxar en el lo que se supone que está trabajando en papeles, i cartones hechos a propósito, porque todo es razón que se lleve estudiado, (que no es pintura que admite pintar uno sobre otro) asi que con carbones suaves de mimbres se debuxará toda la intención de lo que se a de pintar: en el lienço. Lo tercero o con carmín, i negro juntamente, se a de perfilar la figura, o figuras i sacudiendo el polvo del carbón se an de comenzar a meter los colores en esta forma [151].

Una vez aparejado el lienzo recomendaba pasarle los dibujos preparatorios realizados como mejor forma de obtener dignos resultados, declarando:

... antes de dibujar lo que se ha de pintar, o de estarcir el Patrón que se hubiere hecho para el efecto, que es lo más seguro. Y aún algunos tienen delante no solo dibujos trabajados, pero cabezas pintadas al óleo del natural para que su obra salga mejor; porque dibujar con lápiz sobre

[148] *Ibid*, págs. 351-352
[149] *Ibid,* pág. 185vto.
[150] *Ibid,* pág. 384
[151] *Ibid*, págs. 351-352

Ilustración 19: Retrato de Pablo de Céspedes. *Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*

el papel, y pintar de practica lo que saliere, no es para conservar la opinión, ni para las cosas de honra[152].

Seguidamente sobre la preparación de los fondos recomendaba:

Despues desto se an de pintar lo primero los cielos, los países, i campos, de las figuras, o istorias, advirtiendo que aya suficientes cantidades templadas que antes sobren, porque después es trabajoso de imitar el color que falta, i casi imposible ajustarse con él [153]

En esta progresión de la enseñanza, Pacheco también siguió a Céspedes, de quien se consideraba que exhibía un método excelente y que su enseñanza era la más propia para formar el gusto y norma segura para bien pintar (Ilust. 19)[154].

El método de Céspedes consistía, primero en meditar detenidamente el tema de sus cuadros, que bosquejaba seguidamente con un dibujo ligero, realizado a base de lápiz negro o rojo, posteriormente *modelaba las figuras principales en cera o barro para apercibirse sin error de los batimientos de las sombras y, estudiando las extremidades en el natural, trazaba el asunto sobre grandes cartones, de donde lo pasaba al lienzo, valiéndose de la cuadrícula* [155].

En sus enseñanzas, Pacheco usó constantemente el maniquí para el estudio de la distribución y la caída de los paños, atribuyendo con ello la debida importancia a las máximas de Alberto Durero, cuyos dibujos ensalzaba, también sin tacha, Céspedes

> *... Pablo de Céspedes también hacía modelos de bulto. Vi yo algunos de cera y barro para imitar en sus pinturas y dibujos, y no sólo en pequeño, las historias figuras de lápiz negro y rojo, pero*

[152] *Ibid,* págs. 350
[153] *Ibid,* págs. 351
[154] **NAVARRETE PRIETO, Benito:** *"Un nuevo dibujo de Francisco Pacheco para su libro de retratos: La efigie de Pablo de Céspedes en los Uffizi".* Archivo Español de Arte, LXXXIX, 353, Enero-Marzo 2016. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2016, págs. 77-84
[155] **TURBINO, Francisco María (1868):** *Op. cit.* pág. 110

cartones grandes para las figuras al óleo, de que doy fe: dibuja dos muy diestramente de carbón y muchas cabezas coloridas al óleo del natural para copiarlas en sus obras[156].

Vista la teoría de los principios propugnados en su método, nos preguntamos si Pacheco renunció a servirse de los modelos tomados del natural en el aprendizaje y si lo redujo al ejercicio sobre modelos preestablecidos y nuestra respuesta ha sido negativa, a la vista de este pronunciamiento:

... Pero yo me atengo al natural, para todo, y si pudiese tenerlo delante siempre en todo tiempo, no solo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas, y todo lo demás sería lo mejor. Así lo hacía Michael Angelo Caravacho, ya se ve en el crucificamiento de San Pedro (con ser copias, con cuanta felicidad: así lo hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas, que tiene el Duque de Alcalá, parecen vivas, y lo demás pintado, aunque sea junto a Guido Boloñez, y mi yerno que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural. Últimamente concluyo este capítulo con lo que yo hago demás de 40 años a esta parte, no tanto por contarme con la compañía tan valientes hombres, cuanto por manifestar el fruto que ha sacado de su doctrina, que el que le agradare podrá con seguridad seguir. De dos, o tres rasguños que sirven para intentar la invención , o de uno solo, las cabezas que me vienen a cuento en el Natural para mi Historia o figura, las pinto al óleo en papeles, o lienzos imprimados escogiendo las más hermosas y agradables, sean de niños, de mancebos, de varones, de viejos, o de mujeres, en las posturas que las ha de menester, conforme a mi pensamiento, y manos, brazos, piernas y pies, y desnudos, dibujo del natural en papeles teñidos con el carbón, o lápiz negro, y rojo, realzado con ocreones blancos hechos de yeso blanco, y albayalde en seco porque son prestos y se unen bien, y las ropas, paños o sedas, vistiendo el Natural, con túnicas, o capas, haciendo los pedazos que es menester para mi Historia o figura. La cual acreciendo haciendo el todo de ella, en el lienzo, o tabla grande, del tamaño que quiero sin cuadrícula, por tener alguna facilidad ganada en esta parte, y por este medio, y camino he pintado muchas cosas en público, particularmente los seis cuadros que están en el Claustro grande de la Merced de esta ciudad, entre los de Alonso Vázquez, y el lienzo grande del Juicio de Santa Isabel, y ahora de lo postrero, el San Miguel con el demonio a los pies en San Alberto, todo esto al óleo, y la obra del Camarín del Duque de Alcalá al Temple, que contiene ocho fábulas, con Grutecos, y otros adornos. En nada de esto he usado de cartones del mismo tamaño, sino de dibujos pequeños, el mayor en pliego abierto de marca mayor[157].

Más adelante, al hablar de la preparación del lienzo antes de pintar, se mantiene en el mismo principio, cuando dice:

... ante de dibujar lo que se ha de pintar, o de estarcir el Patrón que se hubiere hecho para el efecto, que es lo más seguro. Y aún algunos tienen delante no solo dibujos trabajados, pero cabezas pintadas al óleo del natural para que su obra salga mejor; porque dibujar con lápiz sobre el papel, y pintar de practica lo que saliere, no es para conservar la opinión, ni para las cosas de honra[158].

También cuando refiere el modo de hacer las encarnaciones, insiste:

Y es cosa cierta, que de la manera que se imita el natural en una cabeza de un Retrato bien hecha, y se hacen las tintas y primores en los ojos y bocas, y dulzura del pelo, se puede sobre la buena Escultura hacer lo mismo, con admiración, como lo confiesan todos en las que ven de mi mano

---

[156] *Ibidem*
[157] **PACHECO, Francisco (1643)**: *Op. Cit.* 340-341
[158] *Ibidem,* págs. 366-367

pintadas de mate, y el ser esto tan publico me escusa de encarecimientos: vengamos a la práctica de ello[159]

Lo mismo recomendó al hablar de los *Animales y Aves, pescaderías y bodegones, y de la ingeniosa invención de los Retratos del Natural*, donde dice igualmente:

Pues que, los Bodegones no se deben estimar?
Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta (de que hablaremos luego) hallo la verdadera imitación del natural, alentando los ánimos de muchos con su poderoso ejemplo: con el cual me aventuré una vez a agradar a un amigo estando en Madrid año 1625. Y le pinté un lencecillo con dos figuras del natural, flores, i frutas, i otros juguetes que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja, y consegui lo que bastó para que las demás cosas de mi mano parecieren delante de él pintadas. Cuando las figuras tienen valentía, dibujo y colorido, y parecen vivas, y sin iguales a las demás cosas del natural, que se junta de estas pinturas que habemos dicho, traen sumo honor[160]

De todo ello, es fácil concluir que el joven Velázquez conoció y se formó primero en la obra de Miguel Ángel, que conoció a través de las referencias y copias de la rica colección de dibujos en los que el racionero Céspedes había trasladado los cuadros más célebres de los renacentistas italianos y por las estampas, grabados y libros que formaron su biblioteca.

Continuó después formándose en la teoría de los libros y escritos dirigidos al aprendizaje del arte, su historia y métodos científicos para vencer las dificultades de la perspectiva y familiarizarse con el conocimiento y efectos de los colores, que el mismo racionero había adquirido en tierras italianas, por lo que la copia del natural no fue ninguna novedad en su aprendizaje, por haber sido también un ejercicio habitual en su maestro Pacheco.

Una vez aprendido los principios básicos del arte de la pintura y dominadas las líneas del dibujo, el joven Diego pasó a ejercitarse, de forma práctica, en la pintura, trasladando los objetos y figuras a los lienzos.

Fue en ese momento cuando se separó de la representación de la realidad idealizada ejercitada por su maestro, plasmándola sobre los principios del naturalismo más cercano al reflejo de lo real y verosímil, iniciando el camino de lo que sería el naturalismo en la pintura sevillana.

El empeño de Pacheco quedó impreso claramente en su joven discípulo Velázquez, como vemos reflejado en la manera discreta y sutil con la que formuló sus novedosas propuestas artísticas, no solo en cuanto al ejercicio práctico de la pintura, sino en las bases teóricas de sus producciones, haciéndolo con tal brillantez, que no solo captaron la atención de los amantes del arte y coleccionistas de su época, sino que han conseguido después fascinar a los historiadores que han visto en sus lienzos multitud de significaciones.

La valentía de sus propuestas y la calidad de sus realizaciones impactaron a Pacheco, quien pronto tuvo que comprobar que poco podía enseñar a su aprendiz en el ejercicio artístico, concentrándose en su formación teórica y humanística, en la que igualmente

[159] *Ibid,* pág. 406
[160] *Ibid,* pág. 430

destacó el joven Diego hasta merecer participar en las reuniones de intelectuales de su círculo de la Academia, convertidos después en firmes valedores de sus méritos.

No se han puesto de acuerdo los críticos al enunciar sus teorías a la hora de captar la intencionalidad del pintor, formulando opiniones distintas unas de otras, en un ejercicio de investigación permanente, pero ninguna ha sido lo suficientemente amplia como para desvelar los principios iconográficos de sus lienzos, nunca comprendidos en su totalidad, ante la ausencia de rastro escrito sobre ello y que ahora reformulamos a la vista de las nuevas informaciones que resultan de esta nueva investigación, que parte de una perspectiva más simple, desde la formación intelectual y educación familiar del pintor y profundizando en las raíces sevillanas del artista, elementos que justifican la personalidad innovadora, humanística y quieta que caracterizó a Velázquez y que caracterizaron también a sus obras.

3.5.- La pintura de Pacheco durante el aprendizaje de Velázquez

Educado sobre las bases renacentistas, Francisco Pacheco se inició en el ejercicio de la pintura inmerso en los principios manieristas, que propugnaban un arte intelectualizado y elitista, en una reacción contra el ideal de belleza clasicista, que derivó en un exceso compositivo, tanto en lo formal, como en lo conceptual, a través de una exageración en el dibujo.

A su regreso del viaje por tierras castellanas, especialmente de su paso por Madrid, El Escorial y Toledo y los consiguientes contactos artísticos realizados, particularmente con Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*, la pintura de Pacheco se tornó más depurada, presentando, sobre todo, un dibujo más correcto y cuidado, con composiciones más ambiciosas y movidas, que alcanzaron sus máximas posibilidades creativas en el lienzo de *El Juicio final*, que se conserva en una colección particular francesa y que solo se conocía a través de un grabado, hasta que en 2006 fue expuesto en Sevilla, después de su restauración (Ilust.20).

Es obra de aparatosa composición, que, según testimonios del propio artista, se ejecutó entre 1611 y 1614. A pesar de estar impulsada por un espíritu pictórico arcaizante basada en composiciones grabadas del siglo XVI, se aprecian en ella las preocupaciones intelectuales de las que ya participaba el pintor, combinando hábil y sutilmente las novedades manieristas, con un ligero alargamiento del canon y una densa composición, con ciertas concesiones a los principios naturalistas, que se perciben a través de un mayor contenido en el movimiento y la inclusión de personajes tomados del natural, como el propio retrato del pintor, participando en la acción como un personaje más de la escena, aunque esta incorporación se debiera también a ser fiel seguidor de su estimado Rafael Sancio.

Se ha considerado que fue el sentimiento religioso el que llevó a Pacheco a autorretratarse en el lienzo, pero estimamos que más bien supuso una reafirmación artística de su autoría, en una obra en la que la creación intelectual había sido fundamental para la configuración

de la escena y porque reproducía además la obra que estimaba como la primera y más importante de la historia de la pintura, ejecutada de la mano de su admirado Miguel Ángel.

Entre 1611 y 1617, años entre los que Velázquez realizó su aprendizaje, Pacheco mantuvo una importante actividad artística. De esta segunda década del siglo, son los *Retratos de Miguel Jerónimo y de su hijo* y el *Retrato de la mujer de Miguel Jerónimo y de su hija*, obras firmadas y fechadas en 1612, que formaban conjunto con la *Muerte de San Alberto* y parte del retablo dedicado a este santo en la iglesia del Santo Ángel de Sevilla.

Ilustración 20 : Juicio Final. *Francisco Pacheco. 1611*

En fecha muy próxima a 1612 puede fecharse la *Inmaculada* de la Universidad de Navarra, que por sus características ha de ser considerada como la más temprana de las varias versiones de este tema hasta ahora conocidas, y el conjunto pictórico perteneciente a un retablo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, del que forman parte las tablas que representan a *San Pedro*, *San Francisco*, *San Benito*, *San Jerónimo*, *San Luis y Santa Isabel*.

En el conjunto pictórico realizado por el pintor para el retablo de San Juan Bautista del convento de San Clemente de Sevilla, que aparece fechado en una de sus pinturas en 1613, exhibe un nivel creativo de madurez que mantendrá durante los años siguientes, con el que se consolidó como el artista más acreditado entre los maestros activos en Sevilla.

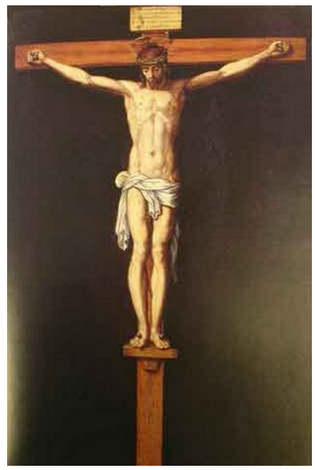


Ilustración 21 : *Cristo Crucificado. Francisco Pacheco. 1614. Fundación Rodríguez Acosta*

La seguridad creativa que Pacheco muestra en esta segunda década del siglo XVII se intensificó en un grupo de obras en las que el artista desarrolló los conceptos ideológicos y que más tarde recogió en su tratado.

A este grupo y fechado en 1614, pertenece la representación de *Cristo Crucificado*, en el que la figura aparece representada con cuatro clavos, que el artista repetiría después en otras réplicas (Ilust. 21).

Esta fue la actividad en la que Velázquez vio ejercitarse a su maestro en los años en los que permaneció en su estudio y constata la distancia que existió entre el maestro y el discípulo en el ejercicio de la pintura y la inmensa distancia que les separó siempre en beneficio de la mayor calidad artística del pupilo, como demuestra la contemplación de las primeras obras conocidas de Velázquez en las que no se observa ninguna herencia recibida de las obras de su maestro. Hasta ahora todos los historiadores han coincidido en este hecho, sin embargo, la falta de un Catálogo razonado del periodo sevillano del pintor y los errores de datación que presentan las obras conocidas en la actualidad, han impedido constatar que dicha distancia fue total y absoluta desde el inicio del joven Diego en la práctica de la pintura, hasta el punto de tener que afirmar que no existió ningún punto común entre la práctica observada por el maestro y el discípulo.

4.- CÓMO PUSO EN PRÁCTICA VELÁZQUEZ LO APRENDIDO

4.1.- Las relaciones artísticas entre España e Italia

En la primera década del siglo XVII, las relaciones entre España e Italia alcanzaron una fluidez inusitada. Los viajes de los nobles españoles a las posesiones que mantenía la Corona en territorio italiano eran constantes y estuvieron presididas en la mayoría de los casos por el gusto de las manifestaciones artísticas y especialmente las relativas a la pintura. Los Virreyes de Nápoles y los Embajadores en Roma constituyeron la vía de comunicación más idónea y efectiva para que las novedades artísticas que allí se producían, se conocieran de inmediato en nuestro país.

Complementarias de estas vías fueron las noticias facilitadas por los artistas italianos y flamencos, llegados desde tierras italianas, que constituyeron canales paralelos de información.

Aunque son escasas las fuentes documentales que facilitan referencias sobre los circuitos a través de los que se garantizaba el tránsito de mercancías y viajeros, conocemos por el testimonio de Jusepe Martínez, que el viaje entre Génova y Sevilla en una pequeña faluca no duraba más de diez días. Esta facilidad hizo que la colonia de italianos residentes en la ciudad hispalense fuera muy numerosa y que sirviera de acogida e introducción en las instancias relacionadas con el arte a los artistas que llegaban desde su país de origen para conocer la ciudad o trabajar en ella[161].

La inclinación de la cultivada alta nobleza española hacia el mecenazgo fue generalizada en el primer tercio del siglo XVII y la inicial necesidad utilitaria de ornato de sus residencias, se convirtió en un decidido afán coleccionista, ampliamente desarrollado por los miembros de las Casas de Alcalá y de Alba, seguidas por las de Monterrey, de Haro y de Olivares[162].

Con la entrada del siglo esta inclinación siguió constituyendo una forma de distinción y fortalecimiento de la imagen del poder de la monarquía, frente a sus súbditos y de los nobles frente a su Rey.

---

[161] **MARTÍNEZ, Jusepe**: Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Ed. Carderera. Madrid, 1866, págs. 278-280.

[162] **IASIELLO, Italo M. :***Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré.* Liguori . Nápoles 2003, pág. 41-44

El gusto por lo antiguo instaurado con el Renacimiento, del que los sevillanos fueron especialmente partícipes, había convertido a Nápoles en una ciudad donde la colección de objetos relacionados con la antigüedad se había convertido en la actividad preferida de nobles y poderosos y vehículo de afianzamiento de la imagen de la Monarquía, a través del fortalecimiento de la autoridad virreinal, al mismo tiempo que los intereses de la elite local napolitana se consensuaban con los objetivos del monarca, materializados a través de la construcción de grandes edificios públicos, la organización de fiestas, el cultivo del arte y la labor de gobierno preconizando la cultura como vehículo íntimamente asociado al poder.

Las dificultades económicas imperantes fueron sorteadas por los virreyes con iniciativas de reforma en todos los ámbitos, fundamentalmente en el organizativo, que tuvo por objeto sanear las finanzas virreinales, proporcionándoles capacidad operativa y que, a su vez, se tradujo en el ejercicio de un vital mecenazgo en la cultura, las artes y la política.

Ilustración 22: Fernando Afán de Rivera y Enríquez, III Duque de Alcalá. *Anónimo*

Las ya fluidas vinculaciones artísticas entre Nápoles y Sevilla habían quedado consolidadas con el regreso a la ciudad de Don Pedro Afán de Rivera Enríquez y Portocarreño, I Duque de Alcalá de los Gazules, desde tierras italianas, portando consigo toda la colección de antigüedades que había conseguido reunir durante su mandato ininterrumpido desde 1559 a 1571. Entre los objetos que la integraban, destacaba la importante colección de esculturas clásicas procedentes, no solo de Nápoles, sino también de Roma, Capua o Basary.

Para poder exhibir sus piezas adecuadamente, acometió la reordenación de su palacio sevillano, creando nuevos espacios, con un magnífico proyecto encargado al italiano Benvenuto Tortello, que afectó al entorno doméstico y a los jardines ubicados en los patios de la residencia, a los que unió la biblioteca, que pasó a cumplir también funciones de gabinete[163].

Su sucesor Fernando Enríquez de Rivera y Portocarreño, II Duque de Alcalá de los Gazules continuó con los trabajos de remodelación de esta residencia familiar, que fueron terminados por su hijo Fernando Enríquez de Rivera, III Duque de Alcalá, otro miembro

[163] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. cit*. pág. 298

de la estirpe que destacó como el coleccionista de arte sevillano más destacado de la época, desarrollando una importante labor de mecenazgo, con protección de escritores como Rodrigo Caro y de pintores como José de Ribera (Ilust. 22).

Su inclinación por las letras, su perfecto dominio de la lengua latina y vastos conocimientos en Historia Sagrada y profana y su especial interés por la pintura, arte que llegó a practicar personalmente como confirmó Fermín Arana de Valflora[164], le llevaron a proteger las actividades de la Academia sevillana, contribuyendo al florecimiento de las artes en la ciudad y sus periodos de residencia en la Corte madrileña, le convirtieron en vehículo de difusión de las novedades llegadas a Madrid desde tierras italianas.

Ilustración 23: Retrato de Enrique de Guzmán, II Conde de Olivares. *Biblioteca Digital Hispánica*

Fue con este miembro de la familia de los Rivera, con quien Francisco Pacheco mantuvo una cercana relación y acceso a su casa, colección y biblioteca[165].

Las relaciones de Sevilla con Nápoles continuaron a su muerte, porque tras el reinado de Don Juan de Zúñiga y Avellaneda, Conde de Miranda del Castañar, que ejerció el cargo de Virrey de Nápoles entre los años 1586 y 1595, fue nombrado para ocupar el cargo Don Enrique de Guzmán, II Conde de Olivares, casado con Doña María Pimentel de la Casa de Benavente y padre del que sería después valido Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. Don Enrique tomó posesión del cargo en 1595 y se mantuvo en él hasta 1599. Es de destacar que, anteriormente, había ejercido como Embajador en Roma y en este cargo había permanecido más de diez años, periodo en el que estuvo en contacto con el foco artístico más activo del mundo conocido (Ilust. 23).

Don Enrique de Guzmán sobresalió en su tiempo por la calidad de su gobierno napolitano. A sus dotes de mando y organización, por los que se le reconoció como uno de los ministros más hábiles y prudentes de aquellos tiempos, se le unió su gran experiencia y facilidad innata para la gerencia de los negocios políticos y una gran aplicación en su desempeño, lo que le permitió, en los escasos cuatro años de su mandato,

[164] **ARANA DE VALFLORA, Fermín (1791)**: *Op. Cit.* pág. 6
[165] **GONZÁLEZ MORENO, José**: *Don Fernando Enríquez de Ribera Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1969, pág. 78-81 y 113-143

sanear las arcas del reino y acometer la construcción de dos importantes edificios, al mismo tiempo que continuaba la mejora y embellecimiento de la ciudad, con la planificación de nuevos trazados viarios adornados con fuentes, siguiendo la línea iniciada por sus antecesores, manteniendo para ello el servicio del arquitecto Dominico Fontana.

La importancia del mandato del Conde, a los efectos estudiados, radica en que durante su embajada transcurrió el inicio de la etapa romana de Caravaggio. El pintor, llegado a Roma entre 1591 y 1592, había conseguido en 1595 entrar al servicio del Cardenal del Monte, que actuó como su protector, instalándose en su casa del Palacio Madama, en pleno centro artístico de la ciudad.

Años antes y sin confirmación documental, el sienés Giulio Mancini informó del paso de Caravaggio por el estudio del pintor Muzio Cesari hasta que cayó enfermo, teniendo que ingresar en el hospital de *Santa María della Consolazione*, un centro de asistencia caritativa que acogía enfermos con fiebres o víctimas de reyertas callejeras, en donde le atendieron, afectado de gravedad y que, reconocido durante su estancia por el Prior de la institución, se interesó por su estado atendiéndole personalmente durante su larga convalecencia.

Continuaba su noticia diciendo que la dedicación del prior fue agradecida por el artista, pintando para el religioso diversos retratos, que, según el historiador, llevó consigo a Sevilla, de la que era originario, a su regreso a la ciudad[166].

Los historiadores no se han puesto de acuerdo sobre la veracidad de la noticia, porque el biógrafo aludió a la ciudad, en sus textos, como *Seviglia*, nombre que algunos han traducido, a nuestro entender de manera inadecuada, como Sicilia[167]. No ha contribuido tampoco a la constatación de la noticia, el hecho de que estas obras no hayan sido localizadas, pero si el hecho hubiera sido cierto, las obras de Caravaggio pudieron haber llegado a Sevilla mucho antes de lo que imaginamos.

El Conde era entonces un gran humanista reconocido, habiendo llegado hasta nosotros las noticias y menciones de su gran archivo y biblioteca. Su labor de mecenazgo en las artes, iniciado durante su embajada romana, había continuado durante su virreinato en Nápoles, años en los que se consolidó el reconocimiento de Caravaggio en los ámbitos artísticos romanos.

Las directas vías de intercambios de noticias con Roma y la afición a la pintura del Duque, permiten aventurar el conocimiento del Virrey sobre la repercusión artística de la obra del italiano.

Aunque el Conde residió habitualmente en Madrid en un bello palacio situado en el barrio de la Parroquia de San Pedro como casa principal, sus desplazamientos a Sevilla, como punto de partida en las visitas a sus posesiones en el Aljarafe y su villa de Olivares, fueron constantes y se reiteraron en cada uno de sus regresos a la Península tras sus largas estancias italianas[168]. Estas ocasiones sirvieron a los sevillanos para recibir las nuevas de

---

[166] **LANGDON, Hellen**: *Caravaggio.* Edhasa. Barcelona, 2002, pág. 92

[167] **MANCINI, Giulio**: *Considerazione sulla Pittura,* ed. Roma 1656-1657 a cargo de A. Marucchi y L. Salerno págs. 223-227

[168] **ALEGRE CARVAJAL Esther**: *Las villas ducales como tipología urbana*. Editorial UNED. Madrid, 2014, pág. 300.

los acontecimientos de todo tipo que se suscitaban en aquellas tierras, que eran recibidas con anhelo, dada la admiración que mantenían por lo italiano.

En el gobierno del Virreinato fue sucedido por Don Fernando Ruiz de Castro, VI Conde de Lemos, casado con Doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del Duque de Lerma, que accedió al cargo en 1599 (Ilust.24).

Pocas semanas después de su solemne entrada en la ciudad el día 17 de julio de ese mismo año, los Condes anunciaron su intención de levantar un nuevo palacio, una decisión sorprendente si se considera que el virrey Don Pedro de Toledo había acometido la construcción del palacio preexistente tan solo cinco décadas atrás y había sido sucesivamente enriquecido por los refinados Virreyes que le había seguido en el cargo, como el cardenal Granvela, el Marqués de Mondéjar y su predecesor el Conde de Olivares.

Ilustración 24: Fernando Ruiz de Castro, Conde de Lemos. *Biblioteca Digital Hispánica*

Las nuevas exigencias de representación del poder y la expectativa de un viaje de Felipe III a la ciudad, constituyeron el detonante que el nuevo proyecto planteaba, por estar destinado el edificio a ser la imagen del poderío español en Italia, lo que explica el entusiasmo que despertó la iniciativa en la Corte y que, pocos meses después de concebida la idea, recibiera la aprobación de Felipe III y se encargara a Domenico Fontana el inicio del proyecto.

El viejo palacio diseñado por Manlio, hasta ese momento residencia de los Virreyes, se consideraba insuficiente para dar satisfacción a las nuevas necesidades de representación pretendidas. Juan de Garnica, jurista bajo la protección del Duque de Sessa, en su obra *De Hispanorum Monarchia*[169], recogiendo los diversos aspectos ceremoniales de la ciudad y, particularmente, de las audiencias del Virrey, había descrito al viejo palacio como una *Babylonia del todo desordenada*, donde no existían normas que dispusieran el acceso y permitieran su

Disponible en web: https://books.google.es/books?id=fbwcBAAAQBAJ&pg=PA300&lpg=PA300&dq=Don+Enrique+de+Guzman,+II+Conde+de+Olivares&source=bl&ots=7V5wYP_fOb&sig=I2nqeECDyGa9yBqSMK1JPnO2neI&hl=es&sa=X&ei=F97oVKvxFse6Ufu0hLgF&ved=0CFQQ6AEwCQ#v=onepage&q=Don%20Enrique%20de%20Guzman%2C%20II%20Conde%20de%20Olivares&f=false (Consultado el 21/02/2015)

[169] **GARNICA, Juan de**: *De hispanorum monarchia et caeteris ab Adam iuxta Sacrorum Bibliorum continentiam et ordinem: cum fidei sanctae continuatione in omnibus ab origine mundi usque in consumationem ipsius.* Roma, 1595.
BIBLIOTECA NARIONAL DE ESPAÑA: MSS/7382

diversificación y criticando el estrecho patio que imposibilitaba la entrada organizada de las carrozas.

Los nuevos ceremoniales de la corte virreinal fueron descritos después por Miguel Díez de Aux, maestro de ceremonias durante el mandato del I Duque de Alcalá[170], seguido después por otras descripciones de Jusepe Renao[171] y en ambos textos se testimoniaron que la ceremonia quedaba integrada en la función política y cumplimiento de las necesidades del Estado y personificadas en la figura del virrey, mediante la repetición de rituales que afianzaban la tradición del poder, lo que constata que fueron razones meramente protocolarias las que motivaron la decisión de sustituir el viejo palacio por otro nuevo, porque, según el arquitecto Giulio Cesare Capaccio, el objetivo del nuevo edificio no era otro que satisfacer las nuevas exigencias del decoro impuestas en el círculo de Lerma quien, por esas mismas fechas, adquiría en Valladolid el conjunto de edificios que posteriormente se convertirían en el nuevo Palacio de la Huerta de la Ribera y encargaba a Francisco Gómez de Mora los planos para la adecuación de los edificios.

La comparación entre la decisión de Felipe III de inaugurar su reinado con la construcción de un nuevo palacio real en Nápoles y la de su padre de comenzar el suyo con la edificación del Escorial, atribuida al propio Conde de Lemos, refleja la intención propagandística del proyecto, destinado a ser un hito del dominio español en Italia y las necesidades decorativas que llevó consigo fueron vehículo de mecenazgo, constituyendo la mejor oportunidad de potenciación de las artes y de transmisión a nuestro país de las novedades artísticas y literarias producidas en Italia, que monopolizaba su práctica.

A su muerte, fue sustituido interinamente por su hijo el joven Francisco Ruiz de Castro, hasta abril de 1603 en que llegó a Nápoles, nombrado por Felipe III para ocupar el virreinato Don Juan Alonso Pimentel de Herrera y Quiñones, segundo hijo de Antonio Alonso Pimentel y Herrera de Velasco, V conde y III duque de Benavente, y de su mujer María Luisa Enríquez Guzmán, hija de Fernando Enríquez de Velasco, I duque de Medina de Rioseco, IV conde de Melgar y V Almirante de Castilla, que había heredado los títulos nobiliarios familiares a la muerte de su hermano Luis, previo paso por el gobierno del Virreinato de Valencia.

El nuevo gobernante, hombre de amplia experiencia en el gobierno, atesorada durante su previo Virreinato, destacó en Nápoles no solo por sus campañas militares contra los turcos y el control de la ciudad ante los primeros levantamientos contra las cargas fiscales impuestas o la delincuencia organizada, sino por su constante mecenazgo en las artes. Mantuvo a su servicio a su buen amigo Marco Antonio de Cavalieri y al arquitecto Domenico Fontana en la obra del palacio, continuando a su muerte con su hijo Giulio Cesare Carpaccio.

---

[170] **DÍEZ DE AUX, Miguel**: *Libro en que se trata de todas las ceremonias acostumbradas hazerse en el palatio del reyno de Nápoles y del gobierno.* Nápoles, 1620.
BIBLIOTECA COLOMBINA DE SEVILLA: Mss. 59-2-9.

[171] **RENAO, Jusepe**: *Libro donde se trata de los Virreyes, Lugartenientes del Reino de Nápoles, y de las cosas tocantes a su grandeza.* Nápoles, 1637.
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: Bnm 2979

Su interés por lo antiguo se acentuó cuando fue hallada, durante su gobierno, la Residencia del Emperador Agripa en Cuma, afición constatada por la orden que dio de trasladar las excepcionales esculturas encontradas hasta su palacio, con gran disgusto del cardenal Ottavio Acquaviva d'Aragona que reclamó su propiedad por mantener éste el derecho sobre el suelo en el que habían sido encontradas y pidiendo garantías de que las esculturas permanecieran en Italia. El Conde se comprometió a no llevárselas consigo al final de su mandato y, aunque su sucesor, el séptimo Conde de Lemos, trasladó algunas al nuevo palacio en construcción, la mayoría siguieron en el mismo emplazamiento en que fueron descubiertas[172].

Ilustración 25: Juan Alonso Pimentel de Herrera, VIII conde y V duque de Benavente. El Greco.

Durante su mandato el palacio virreinal mantuvo todo su esplendor, como se constata a través de la descripción realizada por Johan Blaeu en su *Teatrum Civitatum nec non admirandorum Neapolis et Sicilae Regnorum*, publicado en 1663, que lo describe diciendo *se pueden contemplar toda clase de espejos, relojes, cuadros de variada armonía, mesas de mármol teselado, estatuas hechas de preciosas piedras, armas de todo género y otras muchas cosas que no es fácil describir detalladamente.*

Supo el Conde continuar el embellecimiento de la ciudad, ordenando la construcción de siete fuentes en el Camino Real que llegaba hasta Pozzoreal, para la recreación de los ciudadanos y traer hasta Santa Lucía el agua del Formal para la comodidad pública, terminando la conducción en una fastuosa fuente, que después hizo discurrir por todo el burgo de Chiaja, hasta llegar a Mergollino y la Iglesia de Nuestra Señora de Pié en Erveta, alternando su encauzamiento con otras nueve fuentes. También dedicó sus esfuerzos a la construcción del nuevo palacio, con lo que mereció el reconocimiento y estimación de sus súbditos por los logros obtenidos.

El V Conde de Benavente se distinguió igualmente por su afición a las humanidades, destacando por su gran colección de objetos, libros y pintura que fue atesorando durante su virreinato, ejerciendo también con ello una importantísima labor de mecenazgo, no

[172] **SIMAL LÓPEZ, Mercedes**: "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-Duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades inquietudes de un virrey de Nápoles". En *Reales Sitios* nº 164, 2º trimestre de 2005 Página 38-39

solo entre los artistas italianos, sino también entre los españoles, porque se interesó por las obras de todos ellos, como acredita el retrato que le hizo *el Greco* (Ilust.25).

Lope de Vega, en un jardín alegórico que dedicó a Francisco de Rioja en Sevilla, le describe como poseedor de las estatuas de todos los hombres célebres de su tiempo y alabando al Duque lo citó como *octava maravilla/ el claro Pimentel de Benavente/ a quien las nueve dan décima silla*[173].

Giulio Cesare Capaccio describió al Conde de Benavente como curiosísimo príncipe que mantenía una gran pasión por las estatuas provenientes de Pozzuoli, que colocó en su *riquísimo museo de la gloria de la antigüedad*, porque los repertorios decorativos encontrados en la Casa de Agripa de las excavaciones de Cuma, las había ordenado repetir en las decoraciones de la zona antigua del Palacio Real.

Es muy probable que su esposa, Doña Mencía, compartiera su gusto por las esculturas antiguas y que visitase frecuentemente con el Conde las ruinas durante las excavaciones, guiados por su arquitecto Capaccio, arqueólogo oficial de la corte virreinal, porque en la casa familiar constaba una dependencia conocida como *El jardín de Benavente*, que integraba una buena parte del espacio destinado a Doña Mencía, descrito como *El pedazo de jardín de mi señor de la parte de adentro*[174], que estaba decorada con una docena de esculturas de divinidades clásicas y de bustos de filósofos en mármol o piedra y tres estatuas de bronce todas encastradas en nichos excavados en el muro.

Durante su mandato se produjo el lamentable episodio de la implicación de Caravaggio en la muerte de Ranuccio Tomassoni y su consiguiente orden de detención, que motivó la huida del pintor de Roma y su llegada a Nápoles a finales de 1.606.

Caravaggio había llegado a la ciudad precedido de fama de excelente pintor, atrevido e innovador, por lo que pronto fueron requeridos sus servicios y fue tal el efecto que sus primeras obras causaron, que revolucionaron el ambiente artístico de la ciudad. A partir de ese momento, todas las instituciones católicas y los hombres adinerados mostraron su interés por obtener sus pinturas y retratos que les inmortalizaran, porque para sus residencias requerían lo mejor y lo mejor y lo más original venía en ese momento de Caravaggio.

A esos primeros encargos napolitanos le sucedieron otros más importantes y de prestigio, entre los que se encontraron el retablo para la Iglesia de Pio Monte de la Misericordia, titulada *Las siete obras de la misericordia* y, a principios de 1607, otro retablo sobre el tema de *La Flagelación de Cristo* para la capilla del Atrio del Ministerio dominico de Nápoles,

---

[173] **ROSEL, Cayetano**: "Colección Escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega y Carpio". *Colección de Biblioteca de autores españoles.* Volumen 38. M. Rivadeneyra. Madrid, pág. 422
Disponible en web:
https://books.google.es/books?id=coUMAQAAIAAJ&pg=PA425&dq=octava+maravilla/+el+claro+Pimentel+de+Benavente/+a+quien+las+nueve+dan+d%C3%A9cima+silla&hl=es&sa=X&ei=4gPzVJO2LoK3UYiXhNgN&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=octava%20maravilla%2F%20el%20claro%20Pimentel%20de%20Benavente%2F%20a%20quien%20las%20nueve%20dan%20d%C3%A9cima%20silla&f=false (Consultado el 01/03/2015)

[174] **CAPPACIO, Giulio Cesare**: *Vita IohannisAlfonsi Pimentelli Benaventanorum comitis [1603], BAV, Urbinati Latini*, ff. 148-161v.,

finalizada en el mes de mayo de ese mismo año, a lo que se añadió que apareciera en esas fechas, en el mercado del arte napolitano, el lienzo de *La Madonna del Rosario* [175].

Estas pinturas fueron recibidas con rendida admiración y dejaron una huella tan profunda en los ámbitos artísticos de la ciudad, que al igual que ocurriera antes en los romanos, transformaron la práctica de la pintura ejercitada hasta entonces de manera inmediata y brusca, inclinándose todos los pintores a seguir la senda trazada por Caravaggio que tanta admiración despertaba, como el joven Giovanni Battista Caracciolo, conocido por *Battistello*, hasta entonces el más reconocido de este círculo, que se convirtió en su más directo seguidor con la aplicación del *chiaroscuro caravaggista* en su pintura.

El Conde de Benavente tampoco pudo sustraerse a la atracción provocada por la pintura de Caravaggio. Igualmente, rendido a sus nuevos modos, le encargó ese mismo año la obra de *La Crucifixión de San Pedro*, que guardó entre sus colecciones como uno de sus más preciados tesoros.

Cuando se hallaba en la cúspide de su éxito, probablemente atraído por nuevas perspectivas de trabajo, Caravaggio decidió abandonar la ciudad y marchar a Malta a donde llegó en Julio de 1607[176]. Poco después y tras su paso por Mesina y Palermo regresó de nuevo a Nápoles en septiembre de 1609, según Baglione, obligado *por la persecución de su enemigo*.

De nuevo en la ciudad, se alojó en el Palazzo Colonna en Chiaia, bajo la protección de la Marquesa Constanza de Colonna, donde volvió a recibir nuevos encargos como *La Resurrección* para Sant'Anna de Lombardi, como afirma Bellori, permaneciendo hasta el verano de 1610, en que decidió regresar a Roma.

En esa misma fecha, terminó también el virreinato del Conde de Benavente, que regresó a España en junio de 1610, llevando consigo sus pertenencias hasta Valladolid y en particular las pinturas de Caravaggio de *La Crucifixión de San Pedro*, *El Martirio de San Andrés*, un *San Genaro* y un *Lavatorio.*

La primera de las obras descrita fue inventariada en 1653 a la muerte de su hijo Don Juan Alfonso Pimentel y Herrera, como colocada en la *pieza de la Galería baja*, describiéndose como *Ytem un lienço muy grande de pintura de un san andres desnudo, quando lo están poniendo en la cruz con tres sayones y una mujer con moldura de ébano todo lo tasaron en mil y quinientos ducados* y al margen consta *Es de micael angel carabacho orixinal*[177] .

Igualmente se inventarió, como *orixinal de carabacho*, un cuadro de *un santo Obispo la cabeza degollada, situado en la pieça a la larga del espíritu sancto* [178].

---

[175] **LANDON, Hellen (2006)**: *Op. cit*. pág. 391
[176] *Ibidem*, pág. 395
[177] **GARCÍA CHICO, E**: "El Palacio del Conde de Benavente". *Boletín de la Real Academia de Bellas Arrtes de la Purísima Concepción.* Num. 18. 1946. Valladolid, págs. 19
[178] *Ibidem,* pág. 20

El grueso de la colección del Conde tuvo que ser vendida en 1607 e incluso recurrir al patrimonio de su esposa, para liquidar las numerosas deudas que había contraído en su mandato y que posteriormente aparecerían en Paris, como obras pertenecientes a Luis XIII y a la infanta Ana Mauricia de Austria. Dos años después, precisó de nuevo sanear sus finanzas del Casato, tras su paso por Madrid y su confinamiento en Valladolid y Madrid, dadas las malas relaciones mantenidas con el Duque de Lerma, organizando una nueva subasta, que afectó de manera importante a su colección.

Ilustración 26: Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos. *Anónimo. convento de las Clarisas de Monforte de Lemos*

Entre las obras vendidas se encontraron *La Madonna del Rosario* y *Judith y Olofernes*, ambas originales de Caravaggio, como informó el representante del Duque de Mantua en la ciudad, lo que acredita la relación de patrocinio que existió entre el Virrey y el artista[179].

Dentro del inventario realizado a su regreso a España, se encontraban pinturas de la producción napolitana como *SªMª la Nova di Napoli*, realizada a la devoción de *Ntra Signora del Carmen del Mercato* o *La Madonna di Costantinopla*, hasta totalizar veinticuatro lienzos de la campaña en torno a Nápoles y varias estampas de su Palacio Real, probablemente de Domenico Fontana, junto a obras de Federico Barocci y de Rivera[180].

Don Juan Alonso Pimentel fue sustituido en el virreinato por Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (Ilust.26).

A su toma de posesión, además de la recién casada Condesa de Gelves, le acompañaron su secretario Lupercio Leonardo de Argensola y su hijo Gabriel Leonardo de Albión, el doctor Don Antonio Mira de Amescua, Gabriel de Barrionuevo, Antonio de Laredo y Francisco de Ortigosa como confesor, un docto religioso franciscano que, aunque menos conocido que el resto, fue muy influyente y principal en la sociedad del Conde.

Nada más tomar posesión de su cargo se produjo la muerte de Michelangelo Merisi Caravaggio, el 18 de Julio, en Porto Ercole.

El VII Conde de Lemos, que ya conocía a Caravaggio y estaba perfectamente al tanto de la relevancia de sus obras, pidió ser informado de inmediato sobre las circunstancias de

[179] **SIMAL LÓPEZ, Mercedes (2005):** *Op. Cit.*, págs. 37-38
[180] *Ibidem*, pág. 19

la muerte del pintor, ordenando que se le enviaran las tres pinturas que Caravaggio portaba con él en su viaje, como conocemos por la carta que remitió al Gobernador del estado de las guarniciones del lugar, dependiente de la Guarnición militar de la Toscana, como expuso recientemente el investigador Silvano Vinceti, presidente de la Fundación Caravaggio, mientras recordaba que Caravaggio había sido nombrado caballero por Felipe III[181], probablemente constituyendo la primera vez que un plebeyo y pintor había merecido tal honor y reconocimiento en España.

Su posición en la Corte, por su parentesco con el Duque de Lerma y la protección de las letras fueron una constante en su vida, destacando sus relaciones con Miguel de Cervantes Saavedra, escritor al que protegió de manera especial y que conoció a través de la común amistad con Lope de Vega, mientras actuaba como su secretario. El patrocinio del Conde se extendió también a otros autores como los hermanos Argensola, Luis de Góngora, Vicente Espinel y Francisco de Quevedo, siendo él mismo autor también de numerosas obras literarias y escritos de carácter político y técnico.

Don Pedro Fernández de Castro, definido por Cabrera como *caballero muy cuerdo, aunque mozo*, que llegaba precedido de su fama como importante mecenas, ganada desde su juventud en Valencia, continuó su mecenazgo a su llegada a Nápoles, plenamente decidido a culminar la obra de sus padres.

Con este propósito y apenas unos meses después de su llegada, sus primeras órdenes fueron las de continuar la construcción del nuevo Palacio e iniciar la decoración de su interior, desarrollando un programa iconográfico en alabanza a la historia del Virreinato y la Monarquía católica, contratando para ello todo un equipo de pintores, formado por Belisario Corenzio, Giovanni Balducci, G. D´Arena y Batistello Caracciolo. Todos ellos comenzaron a trabajar de inmediato en la decoración de las estancias de la planta noble, trabajos que se desarrollaron sin pausa entre 1611 y 1613, consiguiendo izar las bandas que indicaban la terminación de la cubierta de la última planta del edificio en 1612.

Como ha afirmado recientemente Nicola Spinosa, a la altura de 1616, Nápoles se había convertido en un centro receptor de pintores, arquitectos, escultores y entalladores que llegaron a la capital del reino para atender las demandas de la Corte, de la Iglesia y de nobles-mecenas o para renovar la imagen de una ciudad que se delineaba ya con los contornos de una sede cosmopolita y densamente poblada y en donde la estancia de Caravaggio había dejado una impronta en el ambiente pictórico local, influyendo de tal manera que todos los artistas locales siguieron la nueva visión que sobre la naturaleza, el ser humano y la técnica pictórica de las luces y sombras propugnaba.

El ejemplo más revelador del cambio estético sufrido en la ciudad quedó reflejado en las obras de Battistello, iniciado con las pinturas de su producción ejecutadas durante la estancia de Caravaggio en la ciudad y seguido con las posteriores a su muerte, todas llevadas a cabo para el Virrey, lo que también pone de relieve que las preferencias artísticas de Don Pedro Fernández de Castro estuvieron igualmente dirigidas hacia estas nuevas tendencias caravaggistas, abandonando las formas de la cultura y mentalidad

[181] **MORA, Miguel:** *¿Fue asesinado Caravaggio?*. El Pais. Madrid, 21 marzo 2010
Disponible en web: http://elpais.com/diario/2010/03/21/cultura/1269126001_850215.html (Consultado el 01/03/2015)

tradicional y apostando por la modernidad que suponía la nueva visión artística propuesta por Caravaggio.

La Iglesia, los letrados y financieros, la nobleza y el poder virreinal fueron los canales de transmisión de todos estos logros artísticos y culturales, alimentando una creciente demanda de imágenes y textos religiosos y que, no obstante, la censura y el control religioso y civil imperante, se convirtieron, a su vez, en recursos políticos y sociales en los que se basó el desarrollo cultural y científico en la Nápoles de la época.

La actividad reformadora del VII Conde de Lemos dio cauce a esa nueva cultura, con la proliferación de las fiestas y las arquitecturas efímeras, la música con los primeros escarceos operísticos, el impulso del teatro, las instituciones oficiales como la Academia de los Ociosos, las reformas urbanísticas como escenario privilegiado de la imagen del poder virreinal, la reforma de los estudios universitarios, la propaganda de los cronistas oficiales y, también, imponiendo un cambio en la censura civil y religiosa. Al margen de la oficialidad, el pensamiento político, literario y artístico se desarrolló también con identidad propia, pero influenciado directamente por los modos y costumbres españolas

No quedaron al margen de la política virreinal del Conde la modernización de la ciudad, continuando con la reforma y mejora de todas las infraestructuras para el abastecimiento de agua, pilar de la trans-formación que pretendía, planificando para ello nuevas desde el Vesubio.

Iguales esfuerzos realizó para la modernización de las redes de saneamiento, que, a su vez, hicieron posible poner en producción los campos de los alrededores, donde antes solo existían lagunas y pantanos.

José de Ribera, ya había recibido en Parma los primeros encargos del VII Conde de Lemos, con al menos dos cuadros de altar y posiblemente algunas pinturas murales[182], siendo ya un defensor de las ideas caravaggistas, como conocemos por las noticias que proporcionó Ludovico Carracci sobre su estancia en Parma, a través de una carta enviada desde Bolonia a su amigo Ferrante Carlo, fechada el 11 de diciembre de 1618, en donde testimoniaba la repercusión de la pintura del valenciano en la ciudad:

> *Ha sido un inmenso placer ver por su carta, abundante de noticias sobre los cuadros de Vuestra Señoría, que se trabaja de continuo, y conocer la opinión de aquellos pintores que tienen un gusto excelentísimo, especialmente ese pintor español que sigue la escuela de Caravaggio. Si es aquel que pintó un San Martín en Parma, que estaba con el señor Mario Farnese, conviene estar atentos a que no hagan de menos al pobre Ludovico Carracci: es necesario estar al tanto. Sé bien que no tratan con persona poco avispada*[183].

Este lienzo, encargo del *Consorzio di San Martino*, una cofradía con sede en la Iglesia parroquial de San Próspero, formalizado en 1610, fue pagada al pintor el 11 de junio de 1611. También conocemos que pintó una *Asunción de la Virgen con los Santos Cosme y Damián*,

[182] **FINALDI, Gabriele (2011):** *Op. Cit.* pág. 18
[183] *Ibidem,* pág. 19

Ilustración 27: San Francisco. *José de Ribera. 1609. Potsdam, Schloss Sanssouci*

situado en el tercer altar de la izquierda de la Iglesia de San Quintín[184], a finales de 1616, trabajo que fijó la fecha de la salida del artista de la ciudad de Parma[185].

De 1609 data un *San Francisco* que Gianni Papi catalogó en 2002 como obra juvenil de Ribera, perteneciente a un pequeño Apostolado encargado por Pedro Cosida, fechado entre 1609-1610, que muestra la adopción de los principios del claroscuro caravaggista (Ilust. 27).

Ribera se estableció definitivamente en la corte virreinal de Nápoles coincidiendo con la llegada a la ciudad del nuevo Virrey Don Pedro Téllez-Girón, ya fallecido Serlito en 1614 y encontrándose ejerciendo en la ciudad Giovanni Battista Caracciolo como el pintor más reconocido.

Consta su presencia en Nápoles a partir de 1616, donde se asentó bajo la protección del Virrey. Allí se encontró con el latente el influjo de Caravaggio y los contrastes de la sociedad reflejados en la realidad marginal del proletariado urbano, mendigos y vagabundos, frente a la vida de los palacios en el entorno del Virrey y los contrastes de la ciudad burocrática y del centro de poder con los de la ciudad marítima, popular y comercial.

Como explica G. Galasso, el contraste entre la vida aristocrática y burguesa con las condiciones de vida de los menos favorecidos creaban una realidad napolitana llena de tensiones sociales y violencia: *todos advierten un estado latente, pero constante y profundo, de tensión social*[186].

El primer encargo importante del virrey español Don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna y quizás también de su esposa, a Rivera incluyó un total de cinco lienzos, entre los

---

[184] **RUTA, Clemente**: *Guida ed esatta notizia a'forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma.* Parma. Gozzi, 1739, pág. 130

[185] **CORDARO, Michele**: "Sull'attività del Ribera giovane a Parma". *Storia dell'Arte.* Nº 38/40. (1980), págs. 323-326

[186] **GALASSO, Giuseppe**: *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina: studi e ricerche, 1266_1860.* Electa Napoli, 2003, pág. 127

que se encontraba el gran cuadro del *Calvario*, que junto a un *San Jerónimo*, un *San Pedro penitente*, un *San Bartolomé* y un *San Sebastián* fueron donados a la muerte de Don Pedro a la Colegiata de Osuna por su viuda, Doña Catalina Enríquez de Ribera, pocos años después de la vuelta del Duque a España en 1620.

El éxito obtenido motivó que los encargos al pintor aumentaran, adquiriendo como nuevos clientes tanto a nobles españoles, como italianos y algunas iglesias napolitanas.

El Palacio y su entorno siguió convertido en el centro político, centro de las fiestas cortesanas y lugar idóneo para realizar las muestras generales de la milicia, que incidían sobre la capacidad defensiva y la superioridad militar de la Monarquía y de sus reinos, porque aunque en 1616 aún no estaba concluido, sí que era habitable, como conocemos por haber albergado al príncipe Filiberto de Saboya y haber sido lugar de celebración de los fastos que se organizaron con ocasión de su recibimiento.. El edificio pasó a integrar los ideales de las costumbres nobiliarias, elaborando de esta manera los nuevos lenguajes literarios, artísticos y filosóficos del momento, que fluían directamente hacía España.

Durante su gobierno, la cultura fue la preocupación fundamental de su mandato, fomentándola con la creación de escuelas, que instaló acondicionando unos edificios, que el I Duque de Osuna había promovido con destino a la caballería real e hizo grandes esfuerzos por convertir a Nápoles en el gran centro cultural de la Corona española, protegiendo a las academias napolitanas existentes y fundando una nueva que denominó la *Academia de los Ociosos.* Reformó también el edificio de la Universidad y de la Biblioteca, con lo que convirtió igualmente a la Corte en un importante polo de atracción de literatos que buscaban el patrocinio y el prestigio del Virrey para la publicación de sus obras.

Ilustración 28: Palacio de Nápoles. Grabado siglo XVII

La Iglesia, los letrados y financieros, la nobleza y el poder virreinal fueron los canales de transmisión de todos estos logros artísticos y culturales, alimentando una creciente demanda de imágenes y textos religiosos y que, no obstante, la censura y el control religioso y civil imperante, se convirtieron, a su vez, en recursos políticos y sociales en los que se basó el desarrollo cultural y científico en la Nápoles de la época.

Bajo su reinado Nápoles se convirtió en un centro artístico de primer orden, contando con la presencia de los artistas más destacados, seguidores de Caravaggio y de José de Ribera, a quien fidelizó en su trabajo.

No pudo ver terminado el Conde su palacio, porque las obras se prolongaron hasta 1631, pocos meses antes de la marcha de su sucesor el III Duque de Alcalá y tres décadas después del inicio de las obras (Ilust. 28).

Al finalizar su mandato, en el mes de julio de 1616, el conde regresó a España a través de Valencia, en donde le esperaba su antiguo secretario Lope de Vega, para tomar posesión de la presidencia del Consejo de Italia.

En su retorno vino acompañado de su arquitecto Fontana y de todas sus pertenencias, que pasaron a su residencia de Monforte de Lemos, constituida en su refugio durante su destierro.

En octubre de 1618 dejó su residencia madrileña para trasladarse al palacio situado en el centro de sus posesiones en Monforte de Lemos, alejado de las camarillas e intrigas cortesanas, residencia que había venido enriqueciendo durante su vida, aquél que había sido considerado el más destacado mecenas español de su época.

La muerte del Conde tuvo lugar en Madrid, a donde acudió a visitar a su madre, gravemente enferma. Pero mientras su madre experimentó pronta mejoría, la débil salud de Don Pedro se deterioró, hasta el punto de que el 18 de septiembre le administraron la extremaunción en su palacio de la Plaza de Santiago.

Es de lamentar el devastador incendio que sufrió en 1672 el Palacio de los condes de Monforte de Lemos, en el que se perdió el grueso de la biblioteca y fondo documental, además de una incalculable colección de obras de arte.

Todos estos flujos de información permiten afirmar que el conocimiento de las obras de Caravaggio en España fueron pronto una realidad y que la aceptación de los principios de su pintura contagió tanto a artistas, como a mecenas.

Según hemos visto por las fuentes documentadas, las noticias sobre la pintura de Caravaggio llegaron a Sevilla mucho antes que sus obras, relatando el impacto y repercusión de sus lienzos entre los amantes de la pintura y coleccionistas acreditados.

El inicial interés, ante la imposibilidad de contemplación directa de sus obras, se suscitó en el plano teórico por parte de los ilustrados pintores hispalenses y en este círculo, del que era conocedor y posiblemente partícipe en alguna de sus reuniones, el joven Diego llegó a conocer la existencia de Caravaggio y los principios de su pintura, sobre todo los detalles relativos al uso de modelos para sus lienzos y los relativos a la captación de las figuras directamente del natural, sus principios compositivos y su técnica, que tuvieron que ser facilitadas por los pintores en tránsito que, habiendo tenido oportunidad de contemplarlas y estudiarlas de manera directa, las habían aceptado parcialmente en su pintura o bien a través de las informaciones facilitadas por los nobles mecenas interesados por sus obras.

La nueva visión caravaggista sedujo a Velázquez de inmediato, proporcionándole diversidad de posibilidades de expresión que captaron absolutamente al discípulo. Desde ese mismo momento abandonó las ideas estéticas en uso de su maestro, que, siguiendo a

Céspedes, se mostraban ancladas en Miguel Ángel y cuando dominado el dibujo, pudo pasar a ejercitarse en la pintura, lo hizo meditadamente plasmando sus figuras a través de estos nuevos principios, en una personal visión del mundo y de la forma de expresión artística.

Sus tempranas obras fueron ejemplo de ello y prueba del impulso de su creatividad, por la que, sin abandonar las bases tradicionales de la escuela sevillana, de las que se sentía claramente respetuoso y continuador, incorporó las novedades que imponían la progresión en la formulación de expresiones artísticas, rompiendo con el manierismo continuista que había dominado la década final del siglo XVI y la primera del siglo XVII.

Así lo entendió Benito Navarrete, siguiendo parcialmente la opinión de Pérez Sánchez, como expresó en su texto de introducción a la *Exposición de Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, en donde recogió las pinturas procedentes de Italia, originales y copias contemporáneas, que Velázquez tuvo que conocer directamente en sus comienzos y que influyeron esencialmente en su formación, con originales de Borgianni, Cavarozzi, Artemisia Gentileschi y obras del mismo Caravaggio y sus copias, junto a su monumental *Adoración de los pastores* de la National Gallery de Londres.

4.2.- La penetración de las ideas caravaggistas en España

Caravaggio alejándose de las múltiples revisiones del clasicismo y del manierismo de su tiempo, había creado un lenguaje propio, recogiendo para sus escenas acciones de la vida cotidiana y trasladándolas a la pintura. De esta manera, les dio vida con una personal visión de la espiritualidad y del mundo, expresándolas a través de una imitación de la naturaleza en su misma realidad, sin la idealización que planteaban las corrientes imperantes hasta entonces.

Sobre estas bases había llevado el naturalismo de su pintura hasta extremos no imaginados en su época, consiguiendo desplegar ante la mirada del espectador el hecho real en sí mismo, con lo que abrió unas expectativas hasta ese momento desconocidas en la pintura en modos tan novedosos, que de inmediato fueron aceptados y seguidos por los artistas que le conocieron.

Las nuevas formas del italiano no solo revolucionaron la pintura del momento, sino que cambiaron de manera irreversible los gustos de los comitentes y mecenas, que abrazaron de inmediato las nuevas ideas que Caravaggio defendía con la fuerza de un espíritu indomable y la seguridad de ser, el suyo, el único medio de expresión posible en los nuevos tiempos que vivía.

El impacto de su pintura, las polémicas que desataron en su tiempo y su temprana muerte le elevaron a la categoría de mito y marcaron la significación de sus ideas, potenciando la curiosidad de todos los artistas sobre ellas, convertidos mayoritariamente y de inmediato en fervientes seguidores de los principios expositivos y técnicos de su pintura.

A pesar de sus detractores, el éxito de sus propuestas se hizo evidente a través de su influencia en las obras de todos sus contemporáneos, primero de los italianos por proximidad y después de los europeos, a donde, por razón de la distancia, su influjo llegó con algunos años de retraso.

La influencia que la pintura de Caravaggio produjo en Italia, fue pareja a la ocasionada en España, en donde los pintores, aceptando los planteamientos lumínicos que el italiano propugnaba, modificaron también los modos imperantes en una progresiva andadura hacia el naturalismo, que dominó el panorama artístico durante las dos décadas siguientes, manifestada a través de las representaciones de escenas de género o de temas

mitológicos y religiosos de gran carga dramática, potenciada con el fuerte contraste de luces y sombras, en lo que se llamó *claroscuro caravaggista.*

Es posible que la sorpresa que produjo la pintura del italiano en los medios artísticos potenciara su éxito en una generación necesitada de nuevas formas de expresión y con deseo de abandonar las fórmulas imperantes, a las que consideraban trasnochadas. No es menos cierto, sin embargo, que no existía un liderazgo firme en ninguno de los distintos focos artísticos españoles que pudieran imponer otras formas de expresión, dado que los grandes pintores del siglo anterior habían fallecido y permanecían únicamente sus seguidores, que continuaban su ejercicio sobre las formas de expresión heredadas, lo que contribuyó a que la llegada de los nuevos modos se impusieran de manera directa, sobre la base del ejercicio en los nuevos principios, contribuyendo así al rápido desarrollo de la innovadora corriente.

A la necesidad de los artistas de encontrar nuevas formas de expresión, se unió la influencia del mecenazgo desarrollado por la nobleza, que continuaba en esa primera década del siglo contagiada del afán coleccionista e influenciada por la fama de mito alcanzado por Caravaggio, pugnando por la adquisición de las obras del artista.

El interés despertado por el acaparamiento de las obras del pintor provocó también el correspondiente desinterés por las demás corrientes artísticas, aprestándose los pintores a la imitación de aquéllas en un intento de satisfacer la demanda que producía y aprovechar las oportunidades que ofrecía.

Este nuevo mercado llegó también a nuestro país, moviendo a los coleccionistas que se desplazaban a Italia a contemplar directamente las obras de Caravaggio y a los interesados por las noticias que sobre ellas llegaban a la península, a encargar copias de ellas por medio de los agentes italianos para adornar sus palacios familiares, permitiendo a los pintores españoles la oportunidad de conocer las nuevas propuestas que el italiano propugnaba.

Ilustración 29: El patriarca San Juan de Ribera. ***Museo del Prado. Madrid***

Un ejemplo de ese mecenazgo colaborador en la instauración de los gustos caravaggistas, fue Don Juan de Ribera, hijo del III Duque de Alcalá, prelado excepcional entre los de su tiempo, que mantuvo una especial relación con las artes plásticas en Valencia, diócesis que administró durante más de cuarenta años y donde ejerció una importantísima labor de apoyo a las artes, siguiendo la tradición de su padre (Ilust. 29).

Formado en el cultivado ámbito familiar de la Casa de Alcalá y rodeado de las obras de arte coleccionadas por sus antecesores decorando la hispalense *Casa de Pilatos*, creció dotado de una refinada sensibilidad y gusto exquisito y amparado por una fuerte y capaz inteligencia, fue atesorando profundos y extensos conocimientos humanísticos, que le hicieron destacar por los elevados resultados en todas sus actividades.

A los pocos años de su estancia en Valencia e influido por el gusto a la naturaleza, decidió adquirir un huerto con casa a las afueras de la ciudad, al final de la calle de Alboraia, conocido como *Huerto del camino de Alboraya* y que transformó en una casa de recreo, decorando sus habitaciones y estudios con frescos, tapices, muebles, pinturas y esculturas.

Para esta transformación contrató los servicios de gran número de artistas, en particular Gaspar Requena, Juan de Sariñena, Miguel Juan Porta, Salvador Castello y Juan Nadal, a quien encargó pintar los *cielos para los estudios nuevos*[187] en 1596, como Francisco Pacheco lo hiciera años después para el palacio hispalense de su Casa, manifestando con ello *su gusto por el arte y la naturaleza, por interiores suntuosos en los que se disponían cuadros, libros, esculturas y objetos preciosos, por jardines en los que, junto a plantas y animales se disponían esculturas y fuentes de mármol*[188], entre los que destacó la extraordinaria colección de tapices, regalo de su padre el Virrey de Nápoles o la estatua romana de Hércules, que su padre le envió desde Herculano.

El prelado consiguió atesorar una magnífica biblioteca, con más de 2500 ejemplares de libros publicados entre los siglos XIV al XVII, entre los que apreció particularmente una colección de biblias escritas en griego, a las que denominaba *su gran tesoro*[189], por constituir la voluntad del Patriarca reunir las obras fundamentales de la ciencia bíblica, desde los primeros siglos hasta sus días. Sus libros no mantuvieron exclusivamente un contenido religioso, sino que incluyeron textos de historia, poesía, arquitectura, medicina, matemáticas, ciencias naturales y música, entre otros varios contenidos, lo que evidencia la diversidad de los intereses intelectuales del prelado.

Sus pertenencias artísticas, distribuidas entre los tres palacios donde habitó, el arzobispal, el del Huerto del camino de Alboraya y el palacio de Burjassot, incluyeron obras de Morales, Baglione, Bouts, Mabuse, *el Greco*, Stradanus, Fiammingo, Zuccaro y Pulzone, entre otros, lo que muestra igualmente un gusto por la calidad entre las distintas corrientes, sin distinción entre lo antiguo y lo moderno del momento.

Su interés artístico se extendió igualmente a las novedades que se producían en Italia, en donde el prelado mantenía relaciones estables con marchantes del arte, que le surtían de lo que allí se hacía.

La llegada a su colección de obras de Francisco Ribalta con *La Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* (1605) y *La Cena* del altar mayor (1606), ejecutadas con atrevidos colores y un intenso claroscurismo o las de Juan Sariñena, recién llegado de Italia conociendo las claves de la pintura reformada que realizaban artistas como Marcelo Venusti o Scipione Pulzone, hizo que éstas influyeran decisivamente en los círculos artísticos valencianos, al

---

[187] **GOERLICH, Daniel Benito**: "San Juan de Ribera mecenas del arte". *Studia Philologica Valentina*. Vol. 15, n.s. 12 Universidad de Valencia, 2013, págs. 49-86
Disponible en web: http://www.uv.es/sphv/15/04_benito15.pdf (Consultado el 01/03/2015)

[188] **LLEÓ CANAL, Vicente**: *El medio artístico y cultural en el que se formó san Juan de Ribera: Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la Cultura Artística de su Tiempo*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2013, p. 75.

[189] **GOERLICH, Daniel Benito (2013)**: *Op. cit*. pág. 64

pronunciarse el prelado con su adquisición a favor de las nuevas sendas naturalistas en la pintura.

A través de sus agentes en Roma, Venecia y Bolonia se garantizó la recepción de todas las novedades que se producían en los principales focos culturales italianos con la adquisición de los libros más interesantes y las pinturas más sobresalientes.

De este modo, pudo obtener originales de esas principales obras y cuando no pudo disponer de ellas, la obtención de buenas copias, como la de *Los cuatro lienzos Alegorías de los Elementos: tierra, fuego agua y aire* de Paolo Fiammingo, *Santa Clara y la Verónica* de Scipione Pulzone, *Santa Catalina de Alejandría* de Marcelo Venusti, *La Adoración de los pastores* de Giovanni Bizelli o *La Ascensión* de Jan van der Straet Stradanus, entre otros muchos.

En 1602 acrecentó su colección con obras como *El Purgatorio* de Federico Zuccaro y una magnífica réplica romana de *La Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, réplica de idéntico tamaño que el original y concordante en todos sus detalles, por lo que tuvo que ser realizada en observación directa de la pintura original y encargada y comprada seguramente en Roma, tan solo un año más tarde de la fecha de producción de su original, junto con *El Martirio de San Mauro* de Giovanni Baglione y *La Gloria con Santos* de Giovanni Battista Ricci Novara, lo que demuestra que tan solo un año después de su producción las obras de Caravaggio eran buscadas por los coleccionistas españoles y, que a su vez, copias de éstas estaban en España[190].

Es muy posible que la partida del joven José de Rivera a Italia, del que se conoce que residió, entre 1610 y 1611 en Parma y Piacenza[191], fuera impulsado o al menos influenciado por los gustos del patriarca y la actualidad con que se mantuvo al tanto de las novedades artísticas italianas.

El mismo ejemplo lo tuvimos en Toledo, principal sede religiosa en España, presidida por su arzobispo Don Bernardo de Sandoval y Rojas (Ilust. 30).

Procedente de una influyente familia castellana, era hijo de Don Hernando de Rojas, Comendador de Calatrava y de Doña María Chacón, hija de los Condes de Casarrubios del Monte. Nació en Aranda de Duero en 1546, educándose en la casa de su tía Doña Catalina de Zúñiga, de la familia de Francisco de Borja. Su formación humanística la prosiguió con estudios en la Universidad de Alcalá de Henares, bajo la protección de su tío el arzobispo de Sevilla Don Cristóbal de Sandoval y Rojas. Allí coincidió con el Infante Don Carlos, su hermanastro Don Juan de Austria y Don Alejandro Farnesio, en donde se licenció a los 21 años de edad, obteniendo ese mismo

Ilustración 30: Retrato de Don Bernardo de Sandoval. ***Luis Tristán***

[190] **HARTJE,** H.: "Die Kreuzigung des heiligen Petrus", en *Caravaggio. Originale und Kopien in Spiegel der Forschun.,* Düsseldorf, 2006, pp. 240-241.
[191] **FINALDI, Gabriele (2011):** *Op. Cit.*, págs. 17-29

año su doctorado en artes liberales. Continuó sus estudios en la Universidad de Salamanca donde se licenció en teología a los 30 años.

Terminados sus estudios, fue nombrado canónigo de Sevilla, próximo a su tío el arzobispo Don Cristóbal que influyó, después, para que se le nombrara Obispo de Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén sucesivamente, destinos en los que destacó por el acierto en el gobierno de sus diócesis.

Vacante el arzobispado de Toledo, Felipe III, a instancias de su sobrino el Duque de Lerma, le nombró para ocupar la sede primada, en la que tomó posesión en 1599, dedicando su vida, tanto a las misiones religiosas y caritativas, como a la protección de las artes literarias.

Al igual que hiciera Juan de Ribera en Valencia, Bernardo de Sandoval estableció su residencia toledana en un antiguo *cigarral*, situado a las afueras de la ciudad y a orillas del Tajo, en un extremo de la Vega de San Martín, llamado *Buenavista*, que renovó en su totalidad dotándola de una espléndida apariencia, a la manera de las casas de campo del renacimiento italiano, poniendo un especial acento en sus jardines, en donde trató de emular las maravillas de la mítica Madinat al-Zahra, adornándolos con fuentes de mármol alabastrino y estatuas representando ninfas y deidades del Olimpo pagano y con millares de aves raras dentro de vistosas pajareras, alargándose en extensas plantaciones de frutales y olivos, en un primer plano, seguidos de bosques cuajados de pinos, abetos y castaños, que separaban la residencia del resto de la ciudad.

Ilustración 31: Cigarral de Buenavista. *Toledo. 1915. Foto de Anna M. Chruistian*

En el centro de este paisaje colocó su palacio de severas formas exteriores, con miradores al río y a la ciudad, todo ello presidido por el escudo del cardenal y el dístico horaciano *Ule praeter terrarum mihi, ángulos ridet* [192] (Ilust. 31).

El edificio, siguiendo las pautas renacentistas, era un cuadrado perfecto de 45 varas de lado, estaba dotado de espléndidos salones, donde Tirso de Molina sitúa la representación de su obra *Vergonzoso de Palacio*, con estas palabras:

> *"Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las Indias del oro que desperdicia pródigo con nosotros cada día –pues, a no venir con nuevos tesoros cansara verle tan a menudo-, cuando en la mayor de las hermosas salas (que en Buenavista conservan la memoria de su ilustrísimo dueño, fábrica digna de la mayor mitra del mundo) aguardaba la Comedia el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo, y soberbia a sus aguas, por verse trasladadas de cristales en soles –si no es baja ponderación ésta para quien conoce la excelencia de las caras de Toledo-. Alumbraban el dilatado salón doce blandones, ardiendo en ellos la nieve transformada en cera (parto de las repúblicas, aunque pequeñas aves, y afeite del sol, que en la espaciosa Vega la convierte de oro en cristal. (...)"*

Baltasar Elisio de Medinilla fue más explícito al describir el cigarral, describiendo el edificio como una construcción cuadrada de dos plantas, de corte renacentista y estilo romano *Donde mejor que en Roma puso el arte*, con un gran patio cuadrado en su interior, alrededor del que se distribuían los aposentos[193].

La fachada principal, orientada al este, se distribuía a los lados de una amplia portada, que contenía las armas del cardenal, con ventanales y balcones distribuidos simétrica y proporcionadamente en ambas plantas.

El oeste del edificio se abría una galería, con vistas al jardín interior, que dividido en cuatro cuadrados albergaba, en su centro, una fuente de alabastro que contenía un juego de agua.

Los jardines exteriores se dividían en veinte parterres representando las armas y escudo de Felipe III y las del Cardenal, animales heráldicos o exóticos como el león, el águila o el elefante y otras figuras geométricas, rodeados de toda clase de plantas y flores perfumadas como la menta, el alhelí, el jazmín, la azucena, el clavel, el acanto, la violeta, la madreselva o la rosa.

En el centro se adornaba con otra fuente de mármol blanco y al oeste, con un estanque cuadrado de esquinas redondeadas, simulando el mar y albergando diversas especies piscícolas, que servían tanto para la práctica de la pesca, como para el consumo doméstico. El jardín terminaba en dos huertas con viñas y árboles frutales que tenía acceso al exterior del Cigarral por un camino que acababa en una portada monumental.

Al norte, otro jardín dividido en doce macizos, se adornaba con una pérgola cubierta con parras y moreras, terminando en un cenador con otra fuente de la que manaba hielo deshecho que discurría por la hierba refrescando el ambiente, seguido de un bosque de

---

[192] **MARTÍN GAMERO, Antonio:** *Los Cigarrales de Toledo. Recreación literaria sobre su historia, riqueza y población.* Severiano López Fando. Toledo, 1857, pág. 172-187.

[193] **ELISIO DE MEDINILLA, Baltasar:** *Descripción de Buenavista***.**
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: Manuscrito 3954, 2. BNM 4266

tamarindos que albergaban enormes pajareras con mil y una especies, entre los que se contaban pájaros exóticos y multicolores, terminados por filas de naranjos para completar la ornamentación, regados por otra fuente con estatuas que lanzaban agua finamente pulverizada.

En su residencia el prelado dio cobijo habitual a numerosos artistas y escritores, convirtiéndose para ellos en generoso mecenas, protector y alentador de su arte.

Todos los mejores literatos de la época figuraron bajo su amparo, como Fray Gabriel Téllez, Cervantes, Lope de Vega, Espinel, Quevedo, Góngora, Baltasar Elíseo de Medinilla, Diego de Mesa, Márquez Torres, José de Valdivieso, Tamayo de Vargas, el padre Mariana, Salazar de Mendoza, Suárez y otros muchos más, quienes le dedicaron sus obras en agradecimiento a su mecenazgo, insertando alabanzas de sus virtudes y talento literario, porque él mismo también practicaba las artes literarias y produjo diversas obras de contenido teológico.

Su mecenazgo se extendió también a la pintura y la arquitectura, promocionando importantes obras dentro de la catedral, tanto de ampliación con la construcción del altar dedicado a la *Descensión de la Virgen*, como las de nueva planta con la capilla de *Nuestra Señora del Sagrario*.

A su costa levantó el convento de monjas bernardas en Alcalá de Henares, encargando su ejecución a los arquitectos Juan Gómez de Mora y Sebastián de la Plaza y empleando para ello los servicios de Ángelo Nardi.

Además de ser un uno de los primeros y más destacados coleccionistas de la pintura del bodegón en Toledo, género que quedó totalmente definido en 1602 de la mano de Juan Sánchez Cotán, la labor de mecenazgo, que impulsaba, atrajo la visita de otros artistas italianos, como Orazio Borgiani de paso por Toledo en 1604-1605 y 1608.

Desde el punto de vista artístico, la influencia ejercida por Caravaggio en las distintas escuelas españolas se produjo igualmente de manera muy temprana, pero donde primero cristalizó fue en Sevilla y Toledo.

Mina Gregori en su conferencia *Caravaggio en España*, que abrió en Sevilla el *Encuentro internacional sobre el Naturalismo*[194] organizado por la Fundación Focus-Abengoa en 2006, reiteró la intensa relación entre Caravaggio y España y destacó que, después de Italia, nuestro país fuera el que más obras posee del artista.

Gregori, aunque señaló que la primera manifestación del naturalismo en España se percibe en Herrera el Viejo y que situara en Sevilla el foco donde surgieron artistas que manifestaron un profundo conocimiento de la obra de Caravaggio, citando a Zurbarán o Velázquez, recordó que aunque no existan pruebas que acrediten la efectiva llegada de los cuadros de Caravaggio a la ciudad en esos años, *El aguador de Sevilla* de Velázquez no puede entenderse *sin la influencia que ejerció en su pintura el maestro Caravaggio*.

Alfonso Pérez Sánchez mantuvo igualmente que Velázquez conoció el modo de pintar de Caravaggio, aunque no hubiera prueba de ello.

---

[194] Disponible en web: http://www.focus.abengoa.es/web/es/investigacion/publicaciones/boletin-noticias/numero-68/noticia-3.html (Consultado el 01/03/2015)

Es indudable que la técnica de Caravaggio y su manera de pintar sin dibujo previo, con simples incisiones que marcaban la disposición de algunos elementos y directamente de la contemplación del modelo, constituyó un método revolucionario que tuvo que interesar a los teóricos del arte y ser éstos los primeros en interesarse por ello. Entre estos teóricos debemos incluir a Pacheco en Sevilla, a Céspedes en Córdoba y a *el Greco* en Toledo.

Llegado este momento, son diversas las preguntas que nos formulamos. ¿Hasta dónde siguió Velázquez las enseñanzas de su maestro? ¿Cuándo y cómo se independizó artísticamente de él? ¿Cuándo y cómo inicio su propia andadura?

Si damos crédito a lo escrito por Pacheco, al dibujar del natural, Velázquez siguió los métodos de su maestro, puesto que aquél alude a que no utilizaba los muñecos articulados habituales en Sevilla como modelos, porque él prefería copiar del natural, como hacían Pablo de Céspedes y Antonio Mohedano.

Aunque gustara servirse del natural, Pacheco nunca sintió el deseo o necesidad de aplicar el naturalismo en su pintura, por el contrario se limitaba a plasmar la realidad de forma idealizada, con patrones predeterminados y estereotipados, previamente aprendidos, de los que no se liberó, sino parcialmente, hasta la década de los treinta, por el influjo del que fuera su discípulo.

Por el contrario, Velázquez materializó su pintura en forma totalmente diferente a la de su maestro, porque partiendo de lo aprendido de él y ejercitado en el dibujo, planificó siempre sus obras sobre la base de las nuevas preocupaciones artísticas naturalistas, en una andadura totalmente autodidacta, que materializó en un estilo propio, que le llevaría a triunfar en la Corte años después, en plena juventud personal y madurez artística.

En lo que todos los historiadores coinciden es que Velázquez fue, sin duda, un artista precoz y que, desde sus inicios en el aprendizaje de la pintura, debió ser un colaborador eficaz del maestro. No entendemos que fuera así, porque sus primeras obras no muestran la influencia del maestro y porque la precocidad de Velázquez impidió tal ayuda. Entendemos, por el contrario, que recibió de su maestro únicamente el aprendizaje teórico y humanístico de la pintura, porque en la práctica su innata facilidad hizo que, desde el principio, su técnica personal superara a la del maestro.

El mismo Gudiol planteó que es muy probable que Velázquez empezase a trabajar por su propia cuenta, con autorización de Pacheco[195] en sus horas libres, autorizaciones que debieron ser normales como acredita la inserción de esta autorización en el contrato de aprendizaje de Zurbarán, fechado en Sevilla en enero de 1614[196] , fijándose el inicio de su actividad autónoma en 1615.

[195] **GUDIOL, José (1973):** *Op. Cit.,* pág. 13
[196] *Ibidem,* pág. 14

4.3.- Velázquez:

nuestro Caravaggio contenido.

Velázquez en Sevilla no puede ser comprendido sin adentrarnos primeramente en las influencias recibidas, es decir en aquello que le motivó en el inicio de su travesía artística.

Su natural curiosidad fue fundamentalmente lo que impregnó su aprendizaje y el convencimiento de que, en el arte de la pintura, no todo estaba dicho y que en su práctica cabía la innovación, más aún, que precisaba un cambio en los modos existentes por agotamiento de las bases renacentistas, desvirtuadas en un quehacer preconstituido que impedía la comunión del nuevo artista con el espectador.

El joven Diego necesitó desde sus comienzos nuevas formas de expresión, que fue materializando a partir de sus inicios en el arte del dibujo. Su natural inquietud y sus deseos de innovación confluyeron en Velázquez con una facilidad y una natural e innata inclinación al ejercicio de la pintura. Sin ellas no hubiera sido posible que el sevillano, desde sus tempranos 15 años, presentara novedades tan rompedoras como lo fueron sus primeras obras autónomas y que, además, superaran a los pinceles consagrados activos en la ciudad, incluidos los de su maestro, reconocido entonces como el pintor hispalense más acreditado.

Esa innata y natural facilidad se convirtió, precisamente, en la mejor aliada para materializar sus nuevas formas de expresión, al constituirse para él en el medio más fácil de ejercitarse, frente a la copia de los antiguos que su maestro propugnaba, que limitaba su capacidad, porque lo mejor que hacía el joven Diego era precisamente dibujar y pintar lo que veía, lo mismo que recomendaban los nuevos modos de expresión artística.

Si tuviéramos que definir al pintor, lo haríamos afirmando que Diego Velázquez fue *nuestro Caravaggio contenido*, porque confluyeron en él la definición de genio, ambición artística y personal que caracterizaron al italiano, pero matizado con el carácter propio del hombre barroco español, ideal que impuesto en las clases elevadas de la sociedad mantenía como virtudes inherentes el buen nombre, la templanza y el buen hacer, como definición de todo caballero.

Coincidió con Caravaggio en la genialidad, porque Velázquez fue también, durante toda su vida, un ejerciente innovador en el ámbito en el que la naturaleza le dotó

especialmente, demostrando su valía en una búsqueda permanente de superación artística.

Se diferenció de Caravaggio en el carácter, porque lejos de los vicios del primero, la ambición de Velázquez fue ser digno representante de lo español, carácter definido por la valentía, la mesura y la calidad espiritual, de ahí que fuera definido por el vibrante, acalorado y ostentoso carácter italiano, como *flemático*, erróneamente asociado a una cierta pasividad en la práctica de la pintura y que nosotros deberíamos traducir por el de mesura en todos los aspectos de su vida y en particular en el de su actividad artística, porque rompiendo los moldes preestablecidos, lo hizo con suavidad, autoridad y constancia.

Velázquez nunca renunció a la herencia humanística y artística recibida de su maestro en su Sevilla natal, por el contrario, la conoció y la asumió, apoyándose en estos conocimientos para innovar, principios que no solo aplicó a su pintura, sino que impregnaron su vida personal y familiar.

Esta forma de entender la vida y la pintura permitió un perfecto entendimiento entre discípulo y maestro, aunque las visiones artísticas de ambos divergieran ampliamente y sus intereses intelectuales también, al igual que divergieron sus ambiciones humanísticas por los diferentes medios que la vida les ofreció.

La única afinidad entre ambos se produjo en la manera de entender que el camino de la progresión artística y profesional estaba constituido por el logro del patronazgo de nobles e instituciones, único camino en el Siglo de Oro para poder subsistir en el ejercicio de cualquier arte.

La comprensión de la técnica artística de Velázquez en su periodo sevillano nos debe retrotraer, no solo a las enseñanzas recibidas, sino también a lo que aprendió por sí mismo, hasta individualizar un estilo que le permitió acceder directamente al servicio real con tan solo 23 años, un paso épico que solo un virtuoso, como él, pudo conseguir.

Hasta ahora nos hemos ocupado de lo que Velázquez aprendió de su maestro, ahora, expondremos lo que aprendió por sí mismo en su andadura sevillana y como las ideas impuestas por Caravaggio fueron las que principalmente influyeron en su formación y las que incorporó a sus obras, constituyéndose en un fiel seguidor de las mismas desde sus primeros años, anticipándose en ello a todos sus contemporáneos nacionales.

Desde nuestro punto de vista, el genio artístico de Velázquez hizo que éste fuera un auténtico autodidacta en el ejercicio del arte de la pintura, como muestran sus primeras obras y la separación de su maestro que mantuvo siempre desde su primer lienzo conocido, ejecutado tan solo con quince años.

Hablar por lo tanto de aprendizaje resulta improcedente, porque deberíamos hablar de autoformación y porque el conocimiento en el joven Diego constituyó una habilidad intrínseca que facilitó su expresión artística.

Entre los impulsos que motivaron su curiosidad estuvieron siempre las novedades estéticas conocidas por las noticias que viajaban desde Italia y se propagaban entre los grupos de intelectuales y amantes de la pintura radicantes en la ciudad y la novedad más

impactante de la época constituyó, sin lugar a dudas, la genialidad de las propuestas de Caravaggio y su decidida y arriesgada ruptura con las realidades artísticas del momento.

Estas propuestas estuvieron presentes en los debates del círculo de Pacheco, aunque solo lo fueran desde el punto de vista intelectual, dado que ninguno de los pintores ejercientes en la ciudad, mantenía capacidad para ponerlas en práctica, acostumbrados a un distinto ejercicio en el que aún tenían que ejercitarse por constituir su medio de vida y sustento.

Diferente lo fue para el joven Diego. Libre de las ataduras del mercado artístico y con habilidades superiores a los artistas consagrados, se permitió poner en práctica lo que el italiano había sido ya capaz de materializar con éxito sorprendente y plena aceptación entre los nuevos amantes y coleccionistas del arte de la pintura.

Las órdenes religiosas, como principales comitentes artísticos que eran, asimilaron prontamente estas tendencias, sumándose al nuevo lenguaje artístico y a los modelos iconográficos que éstas imponían, adoptando sin reservas el naturalismo, con paulatino abandono del artificioso manierismo, dando con ello mayor preponderancia a las obras salidas de los pinceles de los artistas que lo practicaron y rindiéndose de inmediato a los lienzos de Velázquez, acogidos por los intelectuales sevillanos como los más novedosos y virtuosos del panorama artístico de la ciudad.

La relación Velázquez-Caravaggio no es una cuestión nueva, ha sido planteada desde antiguo, pero basada exclusivamente en el uso del juego de las luces y las sombras y en la apuesta por el claroscurismo que en sus años sevillanos practicó el primero, pero sin profundizar en lo que motivó esta práctica o las razones que llevaron al pintor a una ruptura estética completa, sin antecedentes en la ciudad.

Más recientemente este vínculo fue puesto de manifiesto por los historiadores Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete, en la exposición celebrada en Sevilla en el año 2005, patrocinada por la Fundación Focus Abengoa[197], al situar a Velázquez frente a Caravaggio para explicar cómo el sevillano había inventado la modernidad.

A este propósito se dedicó la segunda sala de la exposición, que reunió algunas de las copias de Caravaggio llegadas a Sevilla en aquellos años, conmocionando a la mayoría de los pintores sevillanos de la época por su fidelidad al natural y la utilización de las luces como medio de potenciación del volumen de los cuerpos recortados sobre los fondos oscuros de sus escenas, a modo de interiores, prescindiendo de los paisajes.

Contrastando estas obras con las primeras de Velázquez, los comisarios mencionados destacaron la fusión del impacto tenebrista y la luz caravaggista en ellas, con influencias anteriores propias de los modelos flamencos, que mostraban aspectos de naturalezas muertas, cocinas y mercados, a las que, estimaron, que el sevillano había dedicado una buena parte de su producción inicial.

A estas exposiciones le siguieron otras muchas. La última de ellas, inaugurada el pasado 14 de abril de 2017 en Roma, bajo el título *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional*, reunió una exposición del barroco

[197] **FUNDACIÓN FOCUS ABENGOA**: *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*: [exposición] / preparación, edición y dirección científica, Alfonso E. Pérez Sánchez, Benito Navarrete Prieto- Fundación Focus-Abengoa. Sevilla 2005

italiano con obras maestras de Caravaggio, Bernini, junto a otras de Velázquez y Ribera, pertenecientes a las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional de España tras su paso por el Palacio Real de Madrid, pero ni ésta, ni las anteriores, han facilitado novedades sobre las relaciones entre el italiano y el sevillano, habiendo servido de marco simplemente para la contemplación y difusión de la pintura de la época, constituído éste en el único objetivo de las muestras.

Enriqueta Harris basándose en las comparaciones que Pacheco hizo al relacionar a Velázquez con Caravaggio y con Ribera como artista que siempre trabajaba con el natural, refirió que era difícil creer que el joven Velázquez desarrollase un estilo tan diferente al de su maestro sin influencia exterior y que las novedades que introdujo con el uso de modelos vulgares, el efecto de volumen y espacio creado por medio del modelado con luces y sombras, unido al énfasis de la naturaleza muerta y temas de género, debían ser atribuidos *casi seguro* a la influencia directa o indirecta de Caravaggio. Para justificar también esta relación citó a Palomino cuando dijo *Diéronle el nombre de segundo Caravaggio, por contrahacer en sus obras a el natural felizmente* [198].

La tímida manera de admitir las relaciones de Velázquez con Caravaggio precisa un más claro reconocimiento, dada la importancia que estas relaciones mantuvieron en el inicio del ejercicio de la pintura por parte del sevillano y las repercusiones que ello provocó en la pintura local y posteriormente en la del resto de los focos artísticos nacionales, al ser Sevilla la ciudad por la que las novedades europeas entraron en nuestro país y salieron para el nuevo mundo americano.

[198] **HARRIS, Heriqueta**: *Velázquez.* Ediciones AKAL. Madrid, 2003, pág. 54

4.4.- Velázquez y Tristán.

La escuela de pintura más sobresaliente en la primera década del siglo XVII, con la sevillana oscurecida por la desaparición de Luis de Vargas, la escuela vallisoletana en claro retroceso por la marcha de la Corte y la madrileña con la nobleza inmersa en encarnizadas luchas de poder, el Duque de Lerma en clara decadencia y sin política artística definida, fue la toledana por la relevancia de la figura de Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*, principal representante de la pintura en la ciudad.

Por este motivo los historiadores, intentando determinar las posibles influencias recibidas por Velázquez, las buscaron en la escuela toledana, estableciendo un vínculo del sevillano con ella a través de *el Greco*, como formuló Beruete sugiriendo que Velázquez había estudiado sus obras en Toledo[199]. Cossío vio en *el Greco* un antecedente necesario para la pintura de nuestro joven artista, considerándole el único maestro de Velázquez y éste el único discípulo distinguido de *el Greco*[200]. Pantorba[201] y Angulo[202] señalaron algunos evidentes préstamos de *el Greco* en su pintura y Brown y Harris no establecieron ninguna relación entre ambos, aunque recordaron que, entre los bienes hallados a la muerte del sevillano se inventariaron tres retratos de *el Greco*[203]. Los historiadores anglófonos como Bürger y Stirling Maxwell[204] y, en general, los historiadores extranjeros del siglo XIX han mantenido la existencia de vínculos entre Velázquez y *el Greco*, sin mayor concreción.

Hemos citado anteriormente el interés de Pacheco por la pintura de *el Greco*, incluso la visita que le realizó, a su paso por Toledo en 1611, interés que seguramente inculcaría a su discípulo Velázquez, pero no estimamos concurrente una especial influencia, ni un supuesto viaje posterior del joven Diego a Toledo para conocer su obra, porque la venta sus cuadros en Sevilla está acreditada documentalmente, a través del otorgamiento de

---

[199] **BERUETE, Aureliano de**: *Velázquez.* Cepsa. Madrid 1987, págs. 48 y ss.
[200] **COSSIO, Manuel B**.: *El Greco.* V. Suárez. Madrid 1908, págs. 512-534
[201] **PANTORBA Bernardino de**: *La vida y la obra de Velázquez*. Compañía Bibliográfica Española. Madrid 1955, pág. 83
[202] **ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: Velázquez**: "Cómo compuso sus principales cuadros". *Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Sevilla 1947, págs. 65-67
[203] **ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel**: *Corpus velazqueño: documentos y textos*. Volumen 1. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica. Madrid, 2000, doc. 433, entradas 52-54
[204] **STIRLING MAXWELL, William Sir**: *Velazquez and his Works*. J. W. Parker and son. Londres 1855, pág. 103

poderes a terceros por parte del toledano, como el otorgado en favor del también pintor Preboste para el cobro de sus obras en la ciudad, por documento firmado el 27 de Mayo de 1597.

Pérez Sánchez y otros historiadores han mantenido que el paso por Toledo del italiano Orazio Borgiani en 1604-1605 y 1608, había puesto en contacto a Luis Tristán con las novedades de la pintura caravaggista de la época romana del Merisi, estilo que habría sido asimilado más firmemente, después, durante el viaje que realizó a Italia entre 1610 y octubre de 1611 hasta 1613, según deducen de las anotaciones del propio Tristán en su ejemplar del Vasari y el testimonio de Jusepe Martínez relatando su estancia con Ribera[205].

Sin embargo, la aparición de una *Crucifixión*, firmada y datada en 1609, realizada en un estilo totalmente arcaico, obliga a mantener que Tristán, que había comenzado su formación con *el Greco* en 1603, no había asimilado la influencia caravaggista de Borgiani, antes de su viaje a tierras italianas, ejercitándose en un estilo manierista muy arcaizante (Ilust. 32)[206].

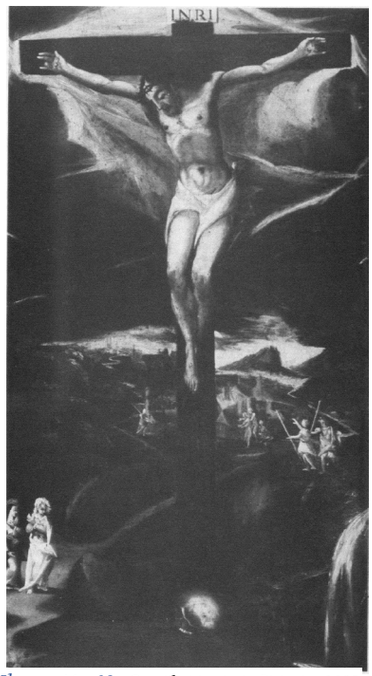


Ilustración 32: Crucifixión. Luis Tristán. 1609. Mercado anticuariado. Madrid

Tristán aparece de regreso en Toledo en 1613, arrendando una casa como estudio de pintura, en donde comenzó su andadura profesional en la ciudad de origen y con un estilo totalmente renovado y depurado, sobre la base de lo aprendido en Roma, más coincidente con el estilo escurialense del manierismo reformado, imperante en la Corte, por efecto de la obra del florentino Bartolomé Carducho, basado en la claridad expositiva como factor primordial, en los efectos lumínicos y los colores venecianos con captación de efectos naturalistas, pero sin haber adoptado los principios del naturalismo y el claroscurismo caravaggista de manera absoluta, que comenzó más tempranamente por los pintores napolitanos una vez que Tristán estuvo de vuelta de su viaje[207].

---

[205] **MARTÍNEZ, Juseppe (1866)**: *Op. cit*. pág. 292

[206] **GUTIÉRREZ PASTOR**, Ismael: "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609). "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. UAM, Vol. V. 1993, pág. 99
Disponible en web: https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2571 (Consultado el 09/08/2017)

[207] **SAN ROMAN, Francisco L. de: "**Noticias nuevas para la biografia del pintor Luis Tristán". *Biografía del pintor Luis Tristán.* Real Academia de de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo, Julio-Diciembre 1624, Nº 20-21. Año 01.
Disponible en web:
https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwjtvtfYjcrVAhVIfxoKHRS9C5YQFghAMAQ&url=http%3A%2F%2Frealacademiatoledo.es%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F07%2Ffiles_toletum_1020_01.pdf&usg=AFQjCNEMXOgZCIDyTUe6lBF0mXU5BpP80w (Consultado el 09/08/2017)

La primera obra que contrató a su regreso, gracias a la recomendación de su maestro, fue la ejecución de varios cuadros, uno de la *Santa Cena*, otro de un *Crucifijo muerto con la Virgen y San Juan* y otro de un *Nacimiento* con destino al Monasterio de Santa María de la Sisla, extramuros de Toledo y que fueron entregados a lo largo de 1614.

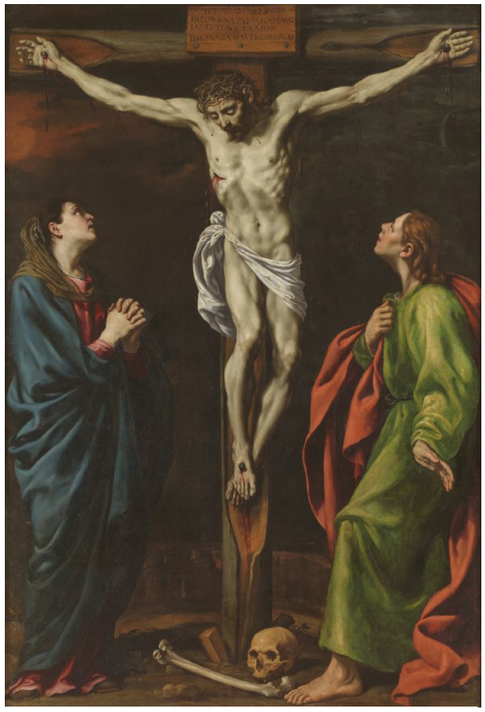


Ilustración 33: Calvario. Luis Tristán. 1613. Museo del Prado

Ello quiere decir que mientras el joven Diego se ejercitaba en su obra *La Educación de la Virgen* de 1614, sobre los principios más puramente caravaggistas, Luis Tristán se encontraba aun ejercitándose en los principios heredados del manierismo veneciano de su maestro, con meras y puntuales concesiones naturalistas, dado que, por la fecha de su viaje, no llegó a conocer a Caravaggio, asistiendo al momento en el que los artistas conocedores de su obra, profundamente influidos por la nueva manera de su pintura, abrazaban estos modos convirtiéndose decididamente al naturalismo claroscurista que practicó y que conoció de primera mano en su visita al estudio de José de Rivera, que ya seguía esta senda cuando el toledano le contactó (Ilust. 33).

A pesar de lo visto, Tristán nunca abrazó las tesis claroscuristas, sino que se mantuvo deudor de las enseñanzas de su maestro *el Greco* y de la visión y concepción que éste mantuvo sobre la primacía del colorido.

Contrariamente a lo evidente, se ha considerado a Tristán como uno de los primeros pintores introductores del caravaggismo en nuestro país y por ello, para explicar la pronta asunción de estos principios por parte de Velázquez y acudiendo a diferentes fuentes, se ha venido estableciendo desde antiguo una relación directa entre el sevillano y el toledano.

Así Antonio Palomino, al hablar sobre Velázquez y sus inspiraciones italianas, afirmó en su tratado

> *Las que causaban a su vista mayor armonía eran las de Luis Tristán, Pintor de Toledo, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar, y viveza de los conceptos; y por esta causa se declaró imitador suyo y dexo de seguir la manera de su Maestro; aviendo conocido, muy desde el principio, no convenirle modo de pintar tan tibio, aunque lleno de erudición, y dibujo, por ser contrario a su natural altivo, y aficionado a la grandeza*[208].

[208] **PALOMINO VELASCO, Antonio**: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles Que con sus heroycas obras, han ilustrado la nacion*. Tomo II. Henrique Woodfall. Londres 1742, pág. 823

Siguiendo el mismo argumento continua el tratadista afirmando que Velázquez *compitió con Caravaggio en la valentía del pintar*, que fue *igual que Pacheco en lo especulativo e imitador de Luis Tristán*, por lo que le dieron el nombre de *segundo Caravaggio* por hacer sus obras al natural y que en los Retratos *imitó a Dominico Greco, Maestro de Luis Tristán, porque sus cabezas, en su estimación, nunca podían ser bastantemente celebradas, y en verdad que tenía razón; porque del Griego podemos decir , que lo hizo bien, ninguno lo hizo mejor y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor*[209].

Carl Justi, preguntándose cómo habría sido Tristán para poder interesar a Velázquez, se respondió a sí mismo afirmando que al primero deberíamos imaginárnoslo como *un Greco domesticado*, justificando que el sevillano se inclinara hacia el claroscurismo, por haberlo descubierto probablemente en Tristán, que seguía este sistema.

La relación entre Tristán y Velázquez la mantuvo igualmente Soria[210] analizando la influencia del primero en las pinturas del sevillano de *La Adoración de los Reyes Magos* y el *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*[211].

En cambio, Angulo y Pérez Sánchez han mantenido una opinión contraria, señalando que, aunque no es imposible que hubiera visto alguna obra suya en Sevilla, Tristán no dejó ninguna huella apreciable sobre Velázquez[212].

Palomino, Ponz[213] y Ceán Bermúdez[214] afirmaron igualmente estos vínculos, manteniendo que el estilo del toledano mereció que Diego Velázquez de Silva le eligiese por modelo con preferencias a *cuantos pintores conocía en España y en Italia.* Opinión también seguida por Cruzada Villaamil[215] al destacar la preferencia del sevillano por los colores brillantes.

Pérez Sánchez sostuvo que el empeño principal de Tristán en el claroscurismo estaba ya puesto en *La Sagrada Familia* de 1613, lo que le llevó a pensar que se ejercitó en un tenebrismo hermano, similar al que en los mismos años utilizaba Borgianni y que poco después emplearía Cavarozzi en España, hablando un lenguaje manierista más flamenco que italiano, tanto en sus gestos, como en el plegado de los ropajes, aunque con rasgos naturalistas en los objetos, que percibe el historiador en la posición de San José, colocado tras la Virgen, mientras que la canastilla con los pañales reflejaban, en cambio, su entrega al naturalismo.

Tormo llegó a sugerir que, por consejo de Pacheco, Velázquez se habría detenido en Yepes para estudiar su retablo[216] y también Marías, aunque éste matizaba que, si conoció sus

---

[209] *Ibidem*
[210] **SORIA MARTÍN, S**: "Velázquez and Tristán" en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, T. I, pág. 456
[211] *Ibidem*
[212] **ANGULO IÑÍGUEZ, Diego; PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E**.: *La pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII.* CSIC. Madrid 1973, pág. 124-126
[213] **PONZ, Antonio**: *Viaje de España en que se dá noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella.* T. II. Viuda de Joaquín Ibarra. Madrid 1772, pág. 240
[214] **CÉAN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800)**: *Op. cit.* T. V pág. 84
[215] **CRUZADA VILLAAMIL Gregorio:** *Velázquez. Anales de su vida y sus obras, escritos con ayuda de nuevos documentos.* M. Guijarro. Madrid 1885, pág. 23-24)
[216] **TORMO, Elías**: "Un resumen de Velázquez". *Boletín Español de Excursiones*. T. 44. 1936-40, pág. 135

pinturas, tuvo que ser durante su viaje a Madrid, cuando ya estaba totalmente formado[217] y no antes.

Otros historiadores más recientes como Navarrete[218] apostaron por una fuerte influencia de Tristán sobre nuestro joven pintor, como se desprende de las muchas obras de Tristán atribuidas a Velázquez o por la técnica empleada en *La Sagrada Familia con Santa Ana*, de colección privada o un *San Francisco* en oración, inicialmente atribuido a Velázquez y después a Van der Hamen y ahora a Luis Tristán[219].

Todas estas opiniones nada desvelan sobre si existió o no esta relación, ni cómo se materializó, teniendo en cuenta que los que lo afirman no la relacionan cronológicamente, ni la establecen sobre una comparativa entre lienzos de ambos pintores de la misma datación, elemento fundamental a tener en cuenta para fijar de manera definitiva si esta influencia se produjo y quien de los artistas influyó en el otro, lo que hasta ahora ha impedido la inexistencia de un Catálogo sistematizado de las obras de ambos pintores y fundamentalmente, el de la obra sevillana de Velázquez.

Adentrándonos en la cuestión, estimamos que pocas novedades pudo aportar Tristán en esos primeros años a la Sevilla esencialmente proitaliana y receptora directa de las novedades imperantes en ese país, que no conocieran, primero Pacheco y, después, Velázquez. El primero por un interés puramente intelectual y Velázquez por un interés fundamentalmente práctico, de actualización de las noticias facilitadas por Céspedes.

No existe nada que indique que cuando el joven Diego inició su pintura sobre las bases naturalistas y del claroscuro, hubiera mantenido contacto directo e intercambio de ideas con el toledano.

Bien es cierto que, con las nuevas influencias italianas recibidas, Tristán fue alejándose de su maestro, pero manteniendo los lazos de unión establecidos con la escuela veneciana y escurialense presente en España, que se imponía desde el Escorial, por ello, aunque Tristán adoptó años después el claroscurismo y un mayor acento naturalista en sus obras, solo lo hizo progresivamente y en los últimos años de su producción, lo que supone que el naturalismo en Velázquez es claramente anterior al de Tristán y los vínculos que se establecieron entre ambos, fueron los del toledano siguiendo a Velázquez, por haberse adelantado éste al primero en el naturalismo claroscurista.

Desde el viaje realizado con Pacheco al inicio de su aprendizaje, Velázquez no volvió a salir de Sevilla en su juventud, hasta su primer viaje realizado a la Corte en 1622 y, no obstante esta limitación, el virtuosismo y la genialidad del sevillano le permitieron, desde sus más tiernos años, concebir y producir sus obras sin necesidad de otra fuente de inspiración que su propia realidad. Es más, comparándolas en su correcta datación con las de sus contemporáneos, es fácil concluir que fue el sevillano el que influyó en los demás pintores, por mantener sus obras una cronología antecedente.

---

[217] **MARÍAS, Fernando**: "Velázquez". *Historia 16*. II. Madrid 1995, pág. 22-25

[218] **NAVARRETE, Benito; PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.:** *De Herrera a Velásquez. El primer naturalismo en Sevilla*. Museo de Bellas Artes. Bilbao 2006, págs. 46-49

[219] **FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana**: *Juan van der Hamen y León: Su pintura de flores y de géneros.* Tesis Doctoral en imprenta. Universidad de Málaga. Málaga, 2014, pág. 1117

Por los mismos motivos hemos de rechazar que pudiera haber recibido las influencias caravaggistas transmitidas a través de la obra de Juan Bautista Maíno, que hubiera podido conocer el joven Diego durante la estancia de aquél en Toledo en 1611, a su regreso del viaje que inició en 1604 por tierras romanas, porque aparece en 1609 inscrito como *pittore* en el status *animarum* de la parroquia romana de *Sant'Andrea della Frattre* y en el registro de 1610, junto a *Giovanni Maria Treguagni*, *garzone*, término que da a entender que contaba con un ayudante, aunque algunos historiadores hayan apuntado las influencias de Caravaggio en Maíno en su retablo de *San Pedro Mártir*, como Harris[220], Angulo y Pérez Sánchez[221] y observaciones de José Milicua y Leticia Ruiz[222].

No existe ninguna base cierta para afirmar estas influencias, porque cuando visitó Toledo, Maíno no había llegado a asumir los principios compositivos de Caravaggio y cuando comienza a percibirse la adopción del claroscuro en alguna de sus obras, éstas están datadas durante su estancia en Madrid, por lo que esta adopción no procedió tanto del seguimiento de italiano, como de la aceptación del claroscurismo madrileño, ejecutadas, en todo caso, en fecha muy posterior al periodo sevillano de Velázquez, lo que reafirma la falta de conexión entre la obra de estos dos pintores.

[220] **HARRIS, Enriquetta**: "Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maíno". *Revista Española de Arte* Tomo V. 1935, págs. 333-339

[221] **ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E**.: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, CSIC. Madrid 1969, pág. 304

[222] **BARCELONA, 2006**: *Caravaggio y la pintura realista europea.* MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 2006, pág. 201-5,

4.5.- Velázquez y Herrera el Viejo.

Antonio Palomino refirió que Velázquez realizó los primeros meses de aprendizaje en el estudio de Herrera el Viejo, pero esta mención, como ya hemos hecho referencia en el epígrafe *El aprendizaje de Velázquez*, debe entenderse sobre el desconocimiento existente sobre la actividad artística del joven Diego en su etapa sevillana y la primera de Herrera.

De este último nos decía el historiador que tuvo también *singular gusto en pintar bodegoncillos con diferentes baratijas de cocina hechas por el natural, con tal propiedad, que engañan*[223].

Ceán confirma esta faceta pictórica de Herrera al afirmar que *son muy apreciables los bodegoncillos de su mano, que hay muchos en Sevilla* y que *había enseñado a sus hijos a pintarlos, hasta el punto de que a Herrera el Mozo se le conocía en Italia como il Spagnuolo degli pesci*, al tiempo que apuntaba sobre el mercado de este tipo de cuadros que *hoy son muy raros, por haberlos llevado extranjeros*[224], aunque Cherry considera que no se ha conservado ninguna pintura de este género que se le pueda atribuir con certeza [225].

Ilustración 34: El ciego tocando la zampoña. Francisco de Herrera. 1620-1625. Museo de Historia del Arte de Viena

De las que tenemos referencia, podemos citar a las relacionadas en el inventario de bienes dejados a la muerte de Don Miguel Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila, fallecido el 28 de enero de 1784 y realizado el 3 de febrero y 31 de marzo de ese mismo año, en donde se relacionaba un total de 536 obras, 243 de ellas con atribución,

[223] **PALOMINO, Antonio** (1742): *Op. Cit.* pág. 66
[224] **CÉAN BERMÚDEZ, Agustín**: Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Imprenta de la Viuda de Ibarra. Madrid, 1965. Tomo II, p. 277
[225] **CHERRY, Peter:** *Arte y Naturaleza: el Bodegón español en el siglo de Oro*. Doce Calles. Madrid 1999, pág. 131

incluyendo a todos los pintores más sobresalientes de los siglos XVI y XVII, en el que Pacheco estaba representado con tres obras de la pinacoteca, dos de ellas *floreritos*, Velázquez con doce lienzos, todos de la primera época sevillana y trece de Francisco Herrera el Viejo, entre ellas *un quadro con tres chulos*, faceta costumbrista, de la que tenemos constancia a través del *Ciego tocando la zampoña* del Kunsthistorischen Museum de Viena[226], conocido también como *El músico ciego y su lazarillo*, que aparece datado en la ficha del Museo hacia 1645 (Ilust. 34).

Se trata de un lienzo de medias figuras, reciamente impregnado por el ambiente popular sevillano y de nuestra literatura picaresca, a juicio de Gaya Nuño, en donde sus protagonistas son un mendigo ciego, que, ayudado por un muchacho, pide limosna mientras toca la zanfonia[227].

Ilustración 35: Autorretrato/ San Cosme? Francisco de Herrera. 1620-1625. Museo Lázaro Galdiano

También conocemos de este mismo autor un *Autorretrato/ San Cosme?*, del Museo Lázaro Galdiano, que aparece datado en la ficha del museo entre 1620-1625 (Ilust. 35).

No nos parece adecuada la datación de la segunda de las obras, que debería posdatarse hasta la década de los cuarenta, por razones de técnica de ejecución más depurada y mayor naturalismo del personaje, en correspondencia con el resto de la producción del artista.

La identificación de obras sevillanas de Velázquez, a partir de 1614 y el oficio de grabador en el que se ejercitaba Herrera en esas fechas, hacen inviable que el paso del joven Diego por el estudio de Herrera se hubiera producido con anterioridad a su ingreso en el estudio de Francisco Pacheco.

Cuando Herrera se inició en la práctica de la pintura corría el año 1619 y cuando se ejercitaba en el género del bodegón lo hizo a partir de la segunda década del seiscientos, momento en el que Velázquez le superaba extraordinariamente en técnica artística.

Este desfase temporal impide, consecuentemente, poner en correspondencia las actividades de ambos pintores y estimar que Velázquez pudo aprender algo de Herrera, porque cuando éste comenzó su andadura en el arte de la pintura el joven Diego ya era un virtuoso del pincel y si bien es cierto que mantuvieron en común y casi en exclusiva,

[226] **ILLÁN MARTÍN, Magdalena**: "Colección pictórica del Conde del Águila". *Laboratorio de Arte.*, 13 (2000). Universidad de Sevilla, págs. 123-151

[227] **MARTÍNEZ RIPOLL, A.**: *Francisco Herrera el Viejo*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1978, pp. 125 y 165

dentro del ámbito sevillano, el gusto por las escenas cotidianas, como acredita la existencia de obras de bodegones y de escenas de género de la mano de Herrera, todas estas obras mantienen una posterior datación, correspondiéndose con el periodo en el que Velázquez era ya estante en Madrid y nunca llegaron a alcanzar la calidad y originalidad presentadas por las de éste último. Incluso aunque antedatáramos hipotéticamente las obras conocidas de Herrera en esta temática entre 1620 y 1625, es claro que resultan largamente inferiores a las pintadas por Velázquez entre 1614 y 1615, por lo que podemos mantener que el joven Diego fue siempre artísticamente por delante de Herrera, resultando de todo punto incongruente seguir manteniendo que Velázquez se formó inicialmente en el estudio de aquél.

Por el contrario, deberíamos empezar a pensar que fue Herrera quien, a la vista del éxito obtenido y de la repercusión que las historias domésticas cotidianas de Velázquez alcanzaron en el mercado artístico hispalense, siguió la senda iniciada por este último, ejercitándose en las escenas de género, pero sin alcanzar su genialidad, como muestra la inferior calidad de sus lienzos.

Todas estas circunstancias permiten confirmar que el naturalismo de Velázquez fue antecedente al de todos los demás pintores en España, porque mientras Tristán se inició en la adopción del claroscuro y el naturalismo de manera progresiva, partiendo de los principios venecianos, procedentes de su maestro, y de los escurialenses, por ser los imperantes en la Corte, Velázquez lo hizo desde el punto de vista conceptual, adaptándolo directamente a su pintura y haciéndolo desde una perspectiva más evolutiva de su propio estilo, asumiendo lo real como objeto de representación y sin idealizaciones de la belleza, aunque siempre matizado por los principios teóricos aprendidos de su maestro, mientras que los demás lo hicieron por su influencia o por la de los principios caravaggistas, pero en fechas muy posteriores al sevillano, lo que le sitúa el primero de los pintores españoles que se ejercitó en estos principios.

Solo Velázquez, como primero y directo seguidor de las teorías propugnadas por Caravaggio, se incorporó sin reservas a las reglas representativas enunciadas por el italiano en su pintura, aún sin mediar un posible conocimiento directo de sus obras, que materializó a través de la toma de razón directa del natural de sus modelos en la ejecución de las figuras de sus lienzos, claramente constatable a través de los rostros, manos y pies de sus personajes y de la elección de estos modelos en su entorno más inmediato, plasmando en sus obras auténticas escenas cotidianas como vehículo de transmisión de la directa realidad a través de sus lienzos.

En esto fue más allá que el propio Caravaggio para la concepción de sus escenas, porque el italiano se limitó a recoger personajes reales para sus figuras, con destino a las escenas de episodios sacados de los textos sagrados emanados de la doctrina de la Iglesia Católica y de las escenas de su entorno exterior, mientras que Velázquez, además de recoger igualmente personajes reales para las figuras de sus escenas, lo hizo para relatar su propia realidad cotidiana y narrarnos su vida en el seno familiar a través de sus lienzos.

De los principios caravaggistas, Velázquez asumió la libertad en el pintar y el reflejo de la realidad en sí misma y su capacidad de invención hizo el resto, lo que, unido a la innata facilidad de plasmar esa realidad sin límite en el lienzo, le permitió destacar

tempranamente en el ejercicio de la pintura, con sus dos principales aportaciones: la inventiva y la espacialidad.

Lo mismo que Caravaggio consiguió aportaciones innovadoras en la pintura, sin necesidad de seguir y copiar lo hecho por otros, Velázquez, partiendo de una formación en los principios clásicos de la pintura, en los que se inició y fruto de su genialidad precoz, materializó nuevas fórmulas de expresión, consiguiendo desde muy joven lo que ninguno hasta entonces había imaginado poder hacer y materializarlo de manera tan sencillamente propuesta que con ello abrió la puerta para el más nuevo y brillante periodo de la historia de la pintura española.

4.6.- La *inventiva* y la *espacialidad* en Velázquez

Hasta la llegada de Velázquez, los pintores se dedicaron a plasmar en sus lienzos, con mayor o menor habilidad o libertad, lo que se les encargaba, por lo que el pintor no era creador de sus propios motivos de representación.

La formación humanística recibida, permitió al joven Diego una independencia de pensamiento y una capacidad de creación con propio lenguaje que, puestos al servicio de la pintura, fructificaron en novedosas y personales historias, en un ejercicio que ninguno de los artistas practicantes se había atrevido a proponer.

Este ejercicio lo hemos denominado *inventiva* de Velázquez, que al materializarse en el retrato no solo hizo más real e inmediata su representación, sino que historió al personaje al relatar, junto a su figura, sus personales afanes, los logros de su vida y aquello por lo que los sevillanos debían recordarle, dando así al observador la oportunidad de conocer su dimensión personal e intelectual y conversar con él sobre los hechos de su vida, como más adelante expondremos en las fichas de retratos dentro del Catálogo de obras del pintor.

Su *inventiva*, puesta al servicio de las historias religiosas, le sirvió para mirarlas desde la perspectiva de la realidad, plasmando cómo los pasajes evangélicos eran reiterados por los creyentes en su vida cotidiana, lo que las acercó a los fieles por su inmediatez y la sencillez de su mensaje, constituyéndose así en el mejor y más nuevo vehículo de formación en los principios de la Reforma.

De esta manera pudo mostrar que la pintura no solo estaba concebida para la contemplación, sino también como vehículo de transmisión de ideas o conceptos, en una visión más intelectual de su arte.

En este mensaje implícito, radicó también el éxito de sus escenas, convertidas en medio de ejercicio devocional de los fieles y devotos, al mostrarles cómo ellos mismos podían convertirse en personajes evangélicos y ofreciéndoles la posibilidad de participar en el relato.

En sus llamados *bodegones*, que ahora renombramos como *escenas familiares cotidianas*, Velázquez nos fue relatando su vida, captando los momentos entrañables familiares y, como veremos seguidamente y adelantándose a su tiempo, preconfiguró la idea fotográfica de la escena, deteniendo el momento para configurar el lienzo como instrumento de recuerdo personal.

El segundo y más importante logro del joven Diego radicó en la virtuosa forma de plasmar en los lienzos el espacio de sus escenas, logro que hemos denominado la *espacialidad* en Velázquez, una característica de su pintura que la distinguió de la de todos los demás artistas, entendiendo por tal la capacidad que tuvo de transformar la superficie plana del lienzo en una percepción tridimensional, conseguida a través de la perfecta captación de la atmosfera que rodeaba a los objetos y personajes de sus lienzos.

Nos hemos preguntado cómo pudo llevarlo a efecto el joven Velázquez y también si este logro fue el fruto de una inquietud intelectual materializada o del mero ejercicio virtuoso de la pintura. La respuesta no puede ser otra que la de afirmar que ambos tuvieron que conjugarse para poder materializar tanto progreso y novedad.

La temprana adquisición de esta habilidad se justifica por la confluencia de una serie de factores, unos propios y otros ajenos al pintor, junto con unas actitudes conscientes del artista y otras inconscientes.

Por factores propios y conscientes entendemos los referidos al medio en que transcurrió su aprendizaje y que influyó directamente en la forma intelectual de entender el arte de la pintura.

Los factores inconscientes los referidos a su facilidad innata para plasmar en el papel o en el lienzo lo que sus ojos percibían a través de las imágenes que contemplaba.

Durante los primeros años de su formación artística y fruto de las experiencias de Pacheco como pintor de imaginería, el joven Diego tuvo oportunidad de presenciar cómo se desarrolló la colaboración artística de su maestro con el escultor Martínez Montañés, que le permitió percibir y apreciar cómo adquirían vida las esculturas a través de la policromía.

A pesar de la división impuesta por la especialización de los oficios, la escultura policromada se concebía como una sola obra de arte perfectamente integrada, de ahí que la colaboración entre los artistas de ambos oficios fuera una cuestión de necesidad, por la que estuvieron obligados a concertarse entre ellos y que, al hacerlo, el escultor tuviera que tener en cuenta la cualificación del pintor de su elección, no solo para no perjudicar el resultado de su obra, sino para que resultara potenciada a los ojos de sus comitentes y de los fieles que la contemplaran.

La necesaria intervención del pintor en esta materia, le proporcionaba a su vez un importante cauce de prestigio artístico y, consecuentemente, de ingresos. Por este motivo Pacheco dedicó en su obra el *Arte de la Pintura* varios pasajes a esta especialidad, en particular una sección sobre *cómo se deberían pintar las esculturas*, en la que se pronunciaba declarando que era el color, es decir la pintura, la que les daba vida o que la obra del escultor estaba imperfecta hasta que el pintor la completaba.

A su vez, para el pintor, era usual y recomendado servirse de modelos de cera y yeso o bien de esculturas conocidas para aprender a dibujar y pintar la anatomía del cuerpo humano, como se conoce que hicieron los pintores, con copias dibujadas a partir de esculturas populares religiosas, como lo fue el *San Jerónimo penitente* realizado por Pietro Torrigiano para el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista en Sevilla.

La colaboración entre Juan Martínez Montañés, el escultor más acreditado y al que se le había atribuido la calificación de *rey de la madera* y Francisco Pacheco, el pintor de mayor estimación del momento y el intelectual más valorado en los ambientes humanísticos hispalenses fue uno de los primeros ejemplos de colaboración exitosa en Sevilla.

Pacheco y Montañés trabajaron juntos en repetidas ocasiones, una de las primeras en el retablo del Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, cerca de Sevilla, ejecutado entre 1609 y 1612, en el que destacó la figura de *San Jerónimo penitente*, de la que Pacheco dijo que *en la escultura y la pintura ninguna le iguala* o la de *Francisco de Borja*, obra en tamaño natural, encargada por los jesuitas de Sevilla para conmemorar su beatificación en 1624. Su colaboración es probablemente la mejor documentada y por ello la más comentada como ejemplo de la confluencia de estos dos oficios.

La escultura más famosa que su cooperación concibió, denominada la *Crucifixión* y comúnmente conocida como el *Cristo de la Clemencia*, encargada en 1603 para la capilla privada del archidiácono de Carmona Mateo de Leça, fue ejecutada por el pintor con sombras, como también lo hizo después en la escultura de *Francisco de Borja*, utilizando un tono más oscuro del correspondiente a las encarnaciones para la policromía de los huecos y hundimientos de la morfología corporal, técnica también usada en la pintura para realzar las formas, jugando con las tonalidades para configurar los relieves, como el resaltado de los detalles del rostro del Cristo, con sombreados debajo de la gruesa línea oscura que marcaba el borde del párpado, potenciando el dramatismo en la expresión facial de Cristo o las lágrimas que, brotando de sus ojos, descendían a cada lado de la nariz y que pintó en blanco y en negro, con un toque de luz en el centro para darle volumen y poder ser vistas a distancia, todos recursos inequívocos de la técnica del arte de la pintura de los pintores de imaginería y de los pintores al óleo, que menciona Pacheco como necesarias *en las encarnaciones de sombras, como en las historias de redondas*[228].

La relación entre Martínez Montañés y el joven Velázquez también fue estrecha, como acredita el hecho que, cuando viajó el escultor a Madrid entre junio de 1635 y enero de 1636, le inmortalizara en un retrato, muestra del respeto y consideración que mantuvo, desde el inicio de su aprendizaje, hacia el escultor.

La natural inquietud del joven Diego le llevó a imitar al maestro en este ejercicio y, en la misma forma que Pacheco convertía las tallas en imágenes de devoción a través de la pintura, quiso hacerlo él en sus lienzos, dando vida a las figuras hasta convertirlas en verdaderos personajes de sus historias.

Velázquez no solo vio como Pacheco pintaba las esculturas de Montañés, sino que aprendió de las esculturas, para pintarlas después en sus lienzos, lo que, unido a los estudios sobre perspectiva obtenidos a través de las enseñanzas teóricas recibidas de su

[228] **PACHECO, Francisco (1649):** *Op. Cit.* pág. 500

maestro, justifican la capacidad adquirida para plasmar adecuadamente la profundidad en sus figuras.

Podemos decir que la *espacialidad* en las obras de Velázquez fue el resultado de la unión de la pintura y la escultura propugnada por los artistas-eruditos sevillanos, para los que, si bien ambas artes aparecían institucionalmente diferenciadas, estuvieron muy directamente relacionadas y con un importante nivel de interdependencia en su práctica, por claras razones de necesidad, dado que los escultores, integrados en el Gremio de Carpinteros precisaban la concurrencia de los pintores, asociados a su vez en su propio Gremio. En esta colaboración, el escultor creaba, tallando las esculturas y después de enyesarlas *en blanco*, las remitía seguidamente al pintor de imaginería, que las policromaba para decorarlas y darles vida.

En el mismo ejercicio de aprendizaje, el joven Diego, al percibir la corporeidad y volumen de los bultos esculpidos a través de la directa contemplación de las tallas del escultor, junto a su intencionalidad de representar la realidad de los objetos de la manera más fidedigna posible, planificó la mejor manera de traspolar la tridimensionalidad a los objetos y figuras de sus escenas, logrando, mediante el juego de luces y sombras y un adelantado control del volumen, a través de la densidad del pigmento en las pinceladas y su perfecta combinación a base de transparencias, representar, además del espacio, el aire en sus lienzos, iniciando con ello la representación de la óptica atmosférica en la pintura.

Los volúmenes utilizados por el pintor en la ejecución de sus figuras estuvieron totalmente alejados de los alargados cánones tardomanieristas utilizados por su maestro, que los basaba en la realidad idealizada previamente concebida por el artista, presente tanto en los rostros de sus imágenes, como en la morfología corporal y repertorio de los pliegues de los vestidos.

Por el contrario, los utilizados por el joven Diego se basaron en la búsqueda de la verdad que entrañaba la realidad en sus representaciones y para ello el lenguaje visual que adoptó fue esencialmente escultórico en sus objetos y figuras y sin idealizaciones, aceptando el inconsciente reto de superar con su ejercicio artístico las limitaciones que el lienzo le imponían.

Este nuevo lenguaje visual es fácilmente perceptible a través de la comparativa de la *Inmaculada Concepción* de Martínez Montañés de la Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de El Pedroso de 1609 y la *Inmaculada Concepción* de Velázquez de 1621 (Ilust. 36 y 37).

Nuestra pretensión al contraponer ambas obras no es resaltar la similitud estética de ambos modelos, sino la capacidad que tuvo el joven Diego de transmitir la tridimensionalidad visual de su figura, equiparándola a la del escultor, en relación con la captación de los volúmenes y el espacio y superando la planitud que le imponía el lienzo, para obtener los resultados artísticos deseados.

Velázquez lo consiguió en un ejercicio artístico claramente virtuoso, no solo por la calidad alcanzada en el realismo de su contemplación, sino por lograrlo en plena juventud y en el inicio de su carrera.

Ilustración 36: Inmaculada Concepción. Martínez Montañés. 1609. Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación (El Pedroso)

Ilustración 37: Inmaculada Concepción. Velázquez. 1621. The National Gallery. Londres

La misma interrelación estética y la misma capacidad visual se reitera en la *Inmaculada* de Martínez Montañés realizada en 1618 para el sevillano Convento de Santa Ana y la *Inmaculada* de Velázquez de 1623 (Ilust. 38 y 39).

Ilustración 38: Inmaculada Concepción. Martínez Montañés. 1618.Convento de Santa Clara. Sevilla

Ilustración 39: Inmaculada Concepción. Velázquez. 1623. Fundación Focus Abengoa

De la misma manera, Velázquez dejó de pintar paisajes para incorporar espacios a sus lienzos, tanto terrenales, como espaciales, que los personajes ocupaban según las historias representadas y, de esta manera, sus cielos ganaron inmensidad y sus paisajes realidad circunscrita a la escena, en una nueva y personal manera de entender la pintura, en la que se ejercitó manteniendo una concepción intelectual intrínseca, imposible de deslindar de su materialización.

Para Velázquez esta vinculación fue tan natural que nunca precisó sistematizar y transmitir la concepción metafísica de su pintura, porque tampoco tuvo necesidad de explicar o justificar sus obras, al buscar solo la emoción que causaba su contemplación, todo ello enunciado y resumido por Ceán Bermúdez al aludir a los *mil estímulos que agitaban al genio sevillano al estudio, á la aplicación y al honor*[229].

[229] **CÉAN BERMÚDEZ, Juan Agustín:** *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo: sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla.* Casa de Misericordia. Cádiz, 1806, pág. 33

5.- LOS MODELOS DE VELÁZQUEZ.

5.1.- Historiografía sobre los modelos velazqueños

La producción historiográfica o conjunto de escritos de los historiadores acerca de la utilización de modelos por parte del joven Diego es prácticamente inexistente, reducida a la mención de algunos parecidos o sugerencias de posibles identificaciones, de tal manera que podríamos decir que nunca ha sido abordada como materia específica de estudio o materia de investigación, motivado seguramente por el gran desconocimiento del periodo sevillano del pintor.

Javier Portús afirmó recientemente, citando a Serrera y Méndez Rodríguez, que las fuentes del *naturalismo* velazqueño seguían siendo *una incógnita.*[230], aludiendo que el pintor lo había estimado como el lenguaje que mejor se adaptaba a la representación de las escenas de género y objetos de naturalezas muertas y como el más adecuado para las de carácter histórico o religioso, puesto que servía para acercar la religión a los fieles, siguiendo de esta manera los intereses de la Iglesia de la Reforma Católica.

Entender el naturalismo en Velázquez como opción acomodaticia del pintor, resulta insuficiente y altamente insatisfactoria, por contraponerse el que se mostrara de manera tan temprana y tan categóricamente adoptada.

El naturalismo velazqueño fue algo más. Supuso una opción decidida y consciente del pintor que, formado en la intelectualidad y el gusto, abierto su espíritu al saber y al conocimiento y autodirigido por un carácter eminentemente práctico y metódico, lo concibió como única vía válida de expresión y la única que podía satisfacer sus aspiraciones artísticas, junto a su anhelo de conocimiento.

La configuración de las historias narradas en las primeras obras sevillanas del pintor, tanto en sus historias domésticas y cotidianas, como en las religiosas, que abordaremos más ampliamente en el Catálogo del pintor, son un ejemplo de cómo Diego Velázquez entendió ese naturalismo y como revolucionó la pintura de su tiempo con sus historias.

Las primeras obras, realizadas por Diego, siendo aún aprendiz, fueron buena muestra de su talento, pero a medida que fue afianzándose en la técnica de la pintura, primero su maestro y después todos los intelectuales que frecuentaban el estudio de Pacheco, comenzaron a darse cuenta que el humanismo que defendían aparecía condensado en los

[230] **PORTÚS PÉREZ, Javier:** "Velázquez Pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa". En las *Fabulas de Velázquez*. Museo del Prado. Madrid, 2007, pág. 19

lienzos del joven pintor y la sorpresa que aquello les produjo, por la juventud del que lo proponía, les hizo tomar conciencia de lo que éstas condensaban, novedad que los espíritus elevados supieron ver y apreciar, apoyando el progreso artístico del joven Diego con el encargo de obras de mayor empeño, al reconocerlo como el genio que empezaba a fraguarse en él.

Con temprana independencia supo plasmar en su pintura su particular forma de pensar y entender la realidad que los tiempos le imponían y, sobre la base de la búsqueda de lo que la naturaleza le mostraba, marchó el primero en las nuevas formas de expresión, como apreció sabiamente el historiador Roberto Longhi al referirse a la *lincea infalibilidad que es propia, constantemente, de Velázquez y que no es mero naturalismo sino, por contra, un modo personal de ver con una terrible naturalidad que sólo pocos, en arte, han poseído*[231].

Las nuevas propuestas del joven artista no comenzaron con el abandono de los prototipos estereotipados para la creación de sus personajes o por la elección de personajes reales de su entorno para encarnar los protagonistas de sus lienzos, sino por el origen de los presupuestos de sus escenas que dieron lugar al novedoso resultado final de sus pinturas.

Hasta hoy, ninguno de los historiadores ha establecido nexos identificativos globales entre los distintos personajes que Velázquez incluyó en sus lienzos sevillanos, limitándose exclusivamente a proponer posibles reconocimientos, sin otra justificación que su reiteración en alguna de sus obras.

La ampliación del Catálogo de sus pinturas sevillanas y el estudio de éstas, en su conjunto, nos ha permitido cruzar los datos e informaciones por ellas facilitados, con novedosas e importantes conclusiones, que obligan a modificar tangencialmente la visión que se tenía de su pintura y las justificaciones proporcionadas a sus escenas.

Las conclusiones también afectan a los principios compositivos de Velázquez, porque mostrando el significado de sus lienzos, incluyen motivaciones más sencillas e inmediatas, más acordes a su personalidad, aunque no exentas de intencionalidades alegórica o filosóficas.

La identificación de los personajes de sus lienzos con familiares directos del pintor, fueron avanzados por Serrera en 1999[232], al proponer como modelo de la Virgen en *La Adoración de los Reyes Magos* a su esposa Juana, del Niño Jesús a su primera hija Francisca, a su maestro Pacheco como Melchor, al propio Velázquez como Gaspar, a un hermano como el paje y a su padre como San José.

Méndez Rodríguez añadió a Juan o, incluso, alguno de sus hermanos, como modelos para el joven hombre *que aparece en muchos de sus bodegones sevillanos*[233].

---

[231] **LONGHI, Roberto**: "Un Santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII (1927)". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona,1951., pág. 110
Disponible en web: http://ddd.uab.cat/pub/anabolmus/anabolmus_a1951v9.pdf (Consultado el 02/08/2015)

[232] **SERRERA, Juan Miguel**: "La Adoración de los Reyes Magos, un retrato casi de familia". *Velázquez*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Barcelona, 1999, págs. 351-365.

[233] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2006)**: *Op. cit.*, pág. 51

Este trabajo consigue establecer que casi todos los personajes de las obras sevillanas del pintor son identificables y que se corresponden con los miembros de su familia, padres y hermanos inicialmente, círculo que amplió posteriormente extendiéndolo a su esposa Juana y su hija mayor Francisca, lo que permite también dar un nuevo significado a sus obras y establecer una más correcta datación de todas ellas, al configurarse intrínsecamente en el mejor y más importante testimonio documental de la vida del pintor.

Permite también concluir que las escenas que hasta ahora se han venido denominando *escenas de taberna* deben ser consideradas como *escenas familiares cotidianas del pintor* porque todas ellas fueron tomadas de la realidad cotidiana doméstica de Velázquez y captadas de lo que diariamente se sucedía en el interior de su hogar.

Este es el motivo por el que, siendo los personajes de sus escenas miembros de su familia, les representó en sus actitudes y tareas cotidianas, constituyéndose así en el primer fotógrafo de la vida sevillana de la época. La mayor disponibilidad de sus hermanos para que éstos le sirvieran de modelo justificó también su mayor reiteración en las escenas de sus lienzos.

En la utilización de *modelos* constatamos también el interés de Velázquez por Caravaggio y sus principios representativos, plasmando en su pintura la *valentía* del italiano y mostrándola en sus lienzos, haciendo lo que hasta el momento nadie se había atrevido en España y añadiendo a esta primacía que lo hizo siendo un jovencísimo pintor y en los primeros años de formación.

Existieron, sin embargo, notables diferencias en la manera en que ambos pintores encauzaron estos principios, como se reflejó claramente en la forma en que eligieron ambos pintores sus modelos.

Caravaggio, siempre impulsivo y con un carácter excesivo e incluso violento, buscó a los modelos de sus personajes en los ambientes que frecuentaba, encontrando a sus modelos masculinos entre el estamento de servidores de su protector el Cardenal del Monte, en cuya casa mantenía residencia, como los jóvenes músicos protagonistas de sus lienzos romanos, o en las tabernas y establecimientos en donde se reunían los individuos pertenecientes a las clases menos favorecidas de la ciudad, que habitualmente frecuentaba el pintor en su desordenada vida. Los modelos femeninos los encontró también entre las servidoras de la Curia o entre las mujeres de vida disoluta, puesto que en esa época ninguna otra mujer, de más alta posición, habría aceptado posar para el artista, salvo que se hubiera tratado de su propio retrato.

Velázquez, por el contrario, nacido en un ambiente familiar ordenado, como joven ponderado que fue, alejado de los excesos o desórdenes de la vida licenciosa que caracterizaron al italiano, pero siguiendo su estela, tuvo una equivalente necesidad de modelos y los encontró también en los ambientes que frecuentaba, es decir en su casa familiar y en el taller de su maestro, elevando las escenas domésticas y cotidianas de su propia vida a materia de representación de sus historias artísticas de género y religiosas.

El tratamiento de las historias que mantuvieron ambos pintores presenta similares diferencias. Mientras que las pintadas por Caravaggio transgredieron lo considerado *aceptable* en el ambiente para el que fueron creadas, las historias de Velázquez se

mantuvieron dentro del *decoro* que su formación y ambiente social e intelectual, en el que se desenvolvió, le impusieron.

Mientras que Caravaggio transpoló sus personajes populares a personajes religiosos, Velázquez progresó hasta plasmarlos en su propia realidad y esencia, materializando la ejecución de sus actos usuales y ordinarios. Con ello, la identificación de los modelos del pintor nos la brindan las propias acciones que las escenas de sus lienzos representan.

Siguiendo estas líneas de trabajo, clasificamos a los distintos personajes, agrupándolos por similar fisonomía, para seguidamente ordenarlos cronológicamente por razón de la apariencia de edad, que confrontamos después con la cronología documentada sobre la vida del pintor, lo que permitió la identificación cierta de los personajes.

Esta identificación permitió, a su vez, la correcta datación de las obras, sobre la base de la evolución cronológica de los personajes, confrontada con la evolución técnica del pintor y base documental conocida, que, al arrojar resultados coincidentes, justificaron doblemente los resultados.

Esta reordenación cronológica de la producción del pintor nos permitió, a su vez, profundizar en su evolución pictórica y las distintas influencias o motivaciones que justificaron la creación de sus obras y así conocer y comprender el carácter y personalidad del joven Diego y la capacidad intelectual y artística desarrollada en los primeros años de su vida artística.

5.2.- Los modelos femeninos identificados

Los modelos femeninos de Velázquez se correspondieron todos ellos con los personajes de su entorno familiar más inmediato, fundamentalmente con los que tuvieron para el pintor una especial significación, por el amor y devoción que les profesó.

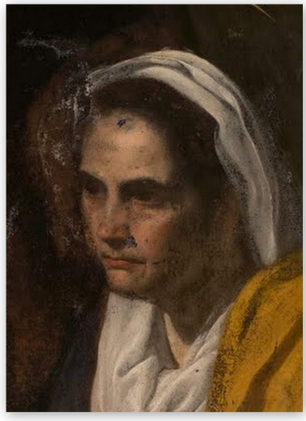
Estos personajes se identifican lógicamente con su madre *Jerónima Velázquez*, su hermana *Juana*, su esposa *Juana* y su primera hija *Francisca*. También hemos conseguido identificar a *María*, la sirvienta de su casa familiar.

Todas ellas están recogidas en sus pinturas, integrando los diferentes modelos femeninos del pintor.

El primer modelo, por ser uno de los introducidos en su primera obra conocida, se corresponde con el de su madre *Jerónima*. Es el modelo femenino cuya identificación puede plantear ciertas reservas, del todo superables, como veremos.

Ilustración 4(
Comparativa
rostro de Jerón
Velázquez

Jerónima Velázquez



La Educación de la Virgen
1614
34 años

Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre/ Vieja friendo huevos
1617
37 años

Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina/ Cristo en casa de Marta y María
1618
38 años

Aparece en tres de los lienzos del periodo sevillano del pintor, el primero *La Educación de la Virgen* de 1614, seguido del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617 y, el último el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618.

La unidad del modelo de la mujer interviniente en las tres escenas es fácil apreciarlo en los detalles del personaje de cada uno de los lienzos, porque la similitud de los rasgos faciales en todas ellas evidencia una misma identidad. La ordenación cronológica de los lienzos refuerza esta identificación, por corresponderse la evolución fisionómica de la figura con la edad que la madre hubiera representado en cada uno de los años de datación respectiva de los lienzos (Ilust. 40).

Si esta identificación pudiera resultar equívoca, la identificación de los demás personajes intervinientes en la escena como otros miembros más de la familia y la reiteración en el tratamiento de las escenas como momentos domésticos y familiares, hace desechar cualquier tipo de duda.

Resulta característico en todos ellos la ancha y despejada frente, el mismo amplio y arqueado recorrido de borde superciliar y el pelo que lo recubre formando unas finas, contorneadas y alargadas cejas, una misma morfología ocular, iguales carnosos pómulos, convertidos en angulosos y lateralizados por la caída de las mejillas con el avance de la edad, una misma formulación labial con igual *rictus* de expresión que justifican iguales pliegues en barbilla y comisuras labiales y, por último, una misma forma de la nariz, que resultan identificativos. Muchas coincidencias que obligan a establecer una necesaria relación.

Salvo la primera de las escenas, que se corresponde con una acción figurada por representar una historia sagrada, en los dos restantes Jerónima aparece protagonizando un momento de la vida familiar y cumpliendo con el cometido de madre de familia, como más ampliamente desarrollamos en cada una de las fichas de los respectivos lienzos, dentro del Catálogo de obras del pintor.

La evolución física de la madre muestra un rápido envejecimiento, muy probablemente por el elevado número de hijos que alumbró y los quehaceres que tuvo que llevar consigo el mantenimiento de una casa con una familia tan larga y aunque debió gozar de una existencia saludable por la edad de su óbito, cuando la pintó en 1617 en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos, acababa de alumbrar a su sexto hijo Francisco.

Podríamos pensar que el pintor retrató a su madre con un aspecto más joven en el primero de los lienzos y que envejeció prematuramente a su madre en el último de ellos, pero no pensamos que hubiera sido así, porque no lo hizo con el resto de los personajes, que los mantuvo en una evolución cronológica perfectamente ajustada a su realidad. Por ello nos inclinamos a pensar que, con mayor o menor fidelidad, Velázquez retrató a su madre reflejando su fisonomía real y que la que presenta en los lienzos se corresponde con la edad que se le atribuye, por coincidir con la del resto de los modelos.

Como ya vimos, el nacimiento de Jerónima Velázquez debió producirse aproximadamente en 1580, por lo que, cuando contrajo matrimonio en 1597, tuvo que

contar con unos 17 años de edad y en 1614 cuando la retrató su hijo en *La Educación de la Virgen* y su hija Juana contaba 5 años, sería ya de 34 años, apareciendo en la escena representando a Santa Ana, acompañada de su esposo Juan en el personaje de San Joaquín y de su hija Juana en el personaje de la Virgen Niña, en el acto del aprendizaje de la lectura.

Como escena religiosa que es, Velázquez se limita a humanizar los Santos personajes del pasaje, pero el asunto relatado no se correspondió con su realidad inmediata en cuanto a la acción descrita, porque, como ya vimos, Jerónima no sabía leer y, por lo tanto, nunca pudo enseñar a su parentela las primeras letras, pero sí la enseñanza religiosa, acción a la que queda referida la pintura.

Las dos siguientes escenas, por el contrario, sí que constituyen escenas familiares y domésticas, limitándose el pintor a retratar a sus familiares en los momentos íntimos y cotidianos, convertidos en verdaderos protagonistas de la acción, como más ampliamente desarrollaremos en la ficha correspondiente a estos lienzos en el apartado del Catálogo de obras del pintor.

En el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos, como su título indica, aparece con el tercero de sus hijos en el interior de la cocina y en el último de los lienzos *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María enseñando a su criada a cocinar los alimentos de la comida principal.

Jerónima falleció el 29 de marzo de 1640 tras una larga enfermedad, contaba entonces unos 60 años de edad.

El siguiente modelo femenino se corresponden con otro miembro de su entorno familiar más directo, su hermana *Juana Rodríguez de Silva Velázquez*, nacida en 1609.

Juana Rodríguez Velázquez

La Educación de la Virgen
1614
5 años

Inmaculada Concepción
1621
15 años

Ilustración 41: Comparativa del rostro de Juana, hermana de Velázquez

Identificamos su presencia como modelo en dos de sus escenas, dos historias religiosas como son la ya mencionada de *La Educación de la Virgen*, de 1614, en donde personifica al personaje de la Virgen-Niña y en la *Inmaculada Concepción* de 1621 en donde figura el personaje de la Virgen (Ilust. 41).

En el primero de los lienzos, Velázquez precisaba una modelo de corta edad, que pudiera representar a la Virgen-Niña, en el momento en el que aún vivía en el entorno familiar, junto a sus padres San Joaquín y Santa Ana y su hermana Juana cumplía con ese importante requisito, por contar con la edad requerida por las exigencias iconográficas de la historia.

El lienzo la muestra con pelo rubio, ojos grandes y algo abultados, boca pequeña con labios bien formados, nariz pequeña y recta, cejas en amplio arco abierto que se curvan por razón de la contracción del gesto y rostro ovalado y bien contorneado, coincidiendo con la edad de 5 años que contaba y con la que se le representa, lo que obliga a modificar la datación inicialmente propuesta para la obra y fijarla en 1614, como ya se hizo mención.

Ilustración 42 : Almuerzo con muchacha. *Detalle del rostro de Juana. Juan Velázquez, 1618*

En el segundo lienzo, en el que aparece como modelo de su *Inmaculada Concepción* de 1621, Juana contaba con 12 años y fue el momento elegido por Velázquez porque la representación iconográfica de la Inmaculada recomendada por la doctrina católica le permitía utilizar a su hermana como modelo de la historia, representando así a la Virgen como joven abierta a la pubertad, momento en el que aún seguía presente la inocencia.

Los rasgos físicos de la modelo concurrentes en el primero de los lienzos se mantienen en este segundo, salvando la evolución por razón de edad.

Es claro identificar en ambos un mismo nacimiento del dorado pelo enmarcando su rostro, la misma forma abultada y almendrada de los ojos, la misma pequeña boca con sus labios bien conformados, manteniendo la misma recta y pequeña nariz, las mismas cejas que mantienen y recubren el amplio y abierto arco superciliar, aunque en esta ocasión sin curvar en razón al beneplácito que muestra el personaje en la acción, y el mismo ovalado rostro, que dejan ver la belleza que la joven atesoraba.

Debió sentir el pintor una cercanía muy especial con Juana, no solo por ser la única hermana entre siete varones, sino por estimarla digna representante del papel para el que fue elegida, que mostraba a la Virgen en toda su pureza y sin mancha de pecado, atributos que la corriente marianista hispalense defendía.

Su identificación se corresponde también con el personaje que, años después, recogerá la tela pintada en 1618 por su hermano Juan, que conocemos como *Almuerzo con muchacha*, en el que Juana aparece representada con 9 años, lo que permite seguir más claramente la evolución física de la modelo y constatar su identidad en todos estos lienzos (Ilust. 42).

El siguiente modelo identificado es *Juana Pacheco* a quien el pintor eligió, durante el periodo sevillano de su producción, en tres ocasiones como protagonista de sus lienzos.

Contaba Juana 14 años, cuando fue elegida para su *Inmaculada* más temprana en 1616. Una deliciosa pintura de devoción en donde la Virgen se representa también como niña en la edad recomendada iconográficamente por su maestro, fecha en la que debió dar comienzo el acercamiento amoroso entre ambos jóvenes, origen de este pequeño lienzo, en un momento en el que las cofradías, cabildos y órdenes religiosas hacían votos en defensa de la Inmaculada Concepción de María, profesando su defensa como objeto de culto y fiesta y este pequeño retrato debió sellar los votos de amor y devoción que el joven Diego profesó por su amada.

Tres años más tendrán que transcurrir para volver a encontrarla como protagonista de las escenas del pintor. En esta ocasión será en una obra de gran formato, el recomendado para la conmemoración de un evento familiar tan importante como el nacimiento de Juana, la primera hija del artista. En este lienzo conocido como *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619 aparece representando a la Virgen madre mostrando a su recién nacido al mundo y en su nombre a los Magos venidos de Oriente para reconocerle como Hijo de Dios.

Contaba entonces Juana 17 años y constituye este lienzo una escena familiar idealizada, en la que la hija del pintor aparece en el lienzo en el personaje del Niño, acompañada de su abuelo Juan y sus tíos Juan, Fernando y Silvestre, encarnando el resto de los personajes de la acción, como más extensamente desarrollaremos en la ficha correspondiente dentro del Catálogo de obras del pintor.

Juana Pacheco

La Inmaculada
1616
14 años

La Adoración de los Magos
1619
17 años

La Inmaculada Concepción
1623
21 años

Ilustración 43: Comparativa del rostro de Juana Pacheco, esposa de Velázquez

Esta celebración familiar, fechada por el artista en 1619, aparece confirmada por la edad cronológica de todos y cada uno de los modelos.

El tercer lienzo recoge a Juana como modelo de su *Inmaculada Concepción* de 1623, cuando contaba 21 años, en donde aparece retratada con la serenidad de la plenitud de su juventud (Ilust. 43).

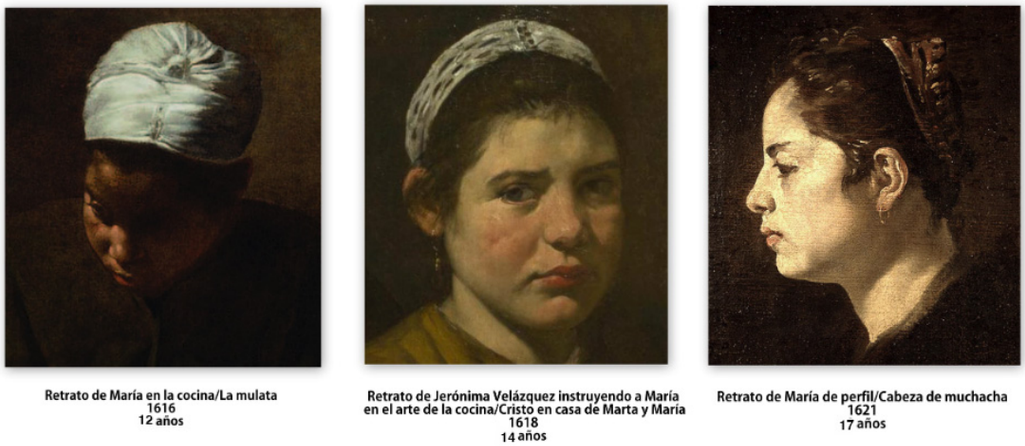
En estos tres lienzos percibimos un mismo y proporcionado óvalo facial, una nariz recta y correctamente proporcionada, que se prolonga en unas largas y rectas cejas que contornean sus almendrados ojos, que completan y dejan apreciar la serena belleza de la joven.

Los pómulos mantienen en todas estas representaciones la misma morfología, al igual que su boca, contorneada por unos pequeños, carnosos y sonrosados labios, que provocan una acentuada sombra en el comienzo de la barbilla, presente en todas ellas como símbolo inequívoco de identidad. Todos ellos constituyen elementos, que se reiteran en los tres lienzos, con la única diferencia de la técnica de representación, en razón a la cronología de su producción o de la posición del rostro.

En los tres lienzos Juana aparece peinada con raya al medio y melena ondulada que cae contorneando el rostro, produciendo, en el punto de distribución central, una elevación de la raíz por efecto de la morfología del nacimiento del cabello, elemento también claramente inequívoco de la identificación que formulamos.

La última identificación de sus modelos, se corresponde con la criada familiar de Velázquez, que habiendo sido incorporada a la casa de Juan Rodríguez de Silva, como esclava, fue adiestrada por el ama de la casa en las tareas domésticas y en la asistencia de los hijos, asimilándose a la familia como un miembros más y, por ello, seguidamente bautizada y manumitida con el nombre de *María*, manteniéndose después como libre en el ámbito familiar, como más ampliamente desarrollaremos en las fichas correspondientes a los lienzos en que aparece en la escena, dentro del apartado del Catálogo de obras del pintor (Ilust. 44).

María



Retrato de María en la cocina/La mulata
1616
12 años

Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina/Cristo en casa de Marta y María
1618
14 años

Retrato de María de perfil/Cabeza de muchacha
1621
17 años

Ilustración 44:
Comparativa del rostro de María, esclava manumitida de Juan Rodríguez de Silva

Velázquez utilizó a María para protagonizar sus escenas domésticas y plasmar las acciones cotidianas familiares en las que ella participaba en la asistencia del hogar y lo hizo a lo largo de distintos momentos de su vida, a través de los que nos relató las etapas de integración de la joven en el ambiente y seno familiar.

La primera de las escenas se corresponde con el lienzo *Retrato de María en la cocina*/ La mulata de 1616. En este lienzo María era una sirviente recién llegada al ámbito familiar, a la temprana edad de 12 años, como ayuda de la madre en la atención de los hijos del matrimonio, la recomendada para empezar a ser enseñada en las costumbres de la casa.

Este es el motivo por el que mantiene un aspecto primitivo y sin formación en la realización de las tareas domésticas, por lo que aparece realizando las labores más básicas que no requerían ningún tipo de cualificación, como el fregado de la vajilla y la limpieza de la cocina.

Al no mantener ningún tipo de integración en la familia, aparece sola en la estancia sin ningún otro elemento que la relacione con el resto de sus miembros.

La posición de la cara, escondida por la modelo, obligó al pintor a mantener su rostro en un pronunciado escorzo y la acentuada sombra que la posición provoca, las facciones regordetas que presenta, su ancha nariz y la cofia que porta, han contribuido a que los historiadores hayan creído ver en el personaje a una *mulata* como protagonista de la acción. Sin embargo, la comparativa de modelos que realizamos sirve para constatar el error de esta apreciación, porque cuando Velázquez la retrató de frente y en una escena más iluminada, se percibe con claridad la blancura de su piel y unos rasgos faciales que no se corresponden con los típicamente negroides.

No descartamos que pudiera haber tenido tales antecedentes o que pudiera haberse tratado de alguna hija de mulata y castellano y que, por razones del cruce racial, hubiera perdido parcialmente sus rasgos maternos por una fisonomía más española, pero pudiera ser que se tratara de una de las llamadas *esclavas blancas*, a lo que nos inclinamos preferentemente, a la vista del último de sus retratos.

Tendrán que pasar dos años para que la misma criada vuelva a protagonizar una de las escenas familiares cotidianas de Velázquez, apareciendo también en el lienzo *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María, de 1618.

En este lienzo el joven Diego recoge el momento en el que la misma criada recibe las enseñanzas de su ama Jerónima, madre del pintor, adiestrándole en el cocinado del pescado, durante la preparación de la comida hogareña.

La acción revela una superior integración familiar de la criada, después de dos años de servicio, como se percibe a través de la mayor interrelación con sus miembros y un mayor afianzamiento familiar de aquélla, reflejado por una postura más erecta y una actitud totalmente relajada. Contaba entonces María con 14 años de edad.

Más tiempo transcurrirá hasta que Velázquez volviera a retratarla por tercera vez. En esta ocasión eligió un pequeño formato, para el lienzo *Retrato de María de perfil*/Cabeza de muchacha de 1621.

En estos años, María se había ganado el cariño y estima familiar, motivo por el que Juan Rodríguez de Silva, buscando su integración, autorizó su bautizo que tuvo lugar el 7 de noviembre de 1621 en la sevillana Iglesia de San Lorenzo, levantándose del acto la correspondiente partida de bautismo, con el siguiente contenido:

«En domingo siete día del mes de noviembre de mil y seiscientos y veinte y un años bapticé el licenciado Diego Albin de Moscoso beneficiado y cura desta iglesia del señor san Lorenzo a María esclava de Juan Rodríguez de Silva fue su padrino Melchor de Sanabria vecino de san Vicente al qual se le amonestó el parentesco espiritual por berdad lo firmé ff. ut supra. Diego Albin de Moscoso.[234]

El retrato se corresponde con este acontecimiento, conmemorando con ello el pintor la cristianización de la joven, un evento familiar por todos esperados y, por este motivo, María aparece con un aspecto más cuidado y distinguido porte.

Si observamos detenidamente los rasgos de la modelo en estas tres pinturas, percibimos idénticos rasgos faciales, con ojos redondeados, pómulos regordetes y aplanados, labios cortos y carnosos, ancha nariz y unos hoyuelos característicos en los pómulos y sombras en la barbilla que resultan claramente inequívocos e imposibles de corresponderse con una diferente fisonomía.

Nos brinda también el pintor en estas obras el perfil psicológico de la protagonista, mostrando la discreta personalidad de la joven, con un cierto aire de languidez recogida, al mismo tiempo que su evolución física por la progresión en edad del personaje. Toda una incógnita en la producción artística de Velázquez, que ahora ha podido ser desvelada.

[234] **MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis**: "Entre la vida y la muerte. Nuevas aportaciones documentales sobre Velázquez en Sevilla". *Archivo Español de Arte.* Nº 288, 1999. Varia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pág. 537.
Libro de Bautismos, tomo 7(1621-29). Archivo de la Iglesia de San Lorenzo. Sevilla, f. 22v.

5.3.- Los modelos masculinos identificados

Al igual que son identificables los modelos femeninos de Velázquez, lo son también los modelos masculinos, que se localizan generalmente, al igual que los anteriores, en el entorno familiar más inmediato del pintor.

Dada la profusión de los modelos, su identificación resulta igualmente sencilla, ayudados de la cronología de los modelos y datación de los lienzos, siendo los más asiduos en sus representaciones sus dos hermanos más inmediatos, que comparten escenas de manera habitual.

Si la madre de Velázquez estuvo presente en sus lienzos, no podía faltar en ellos la presencia del padre del pintor, Diego Rodríguez de Silva, protagonizando tanto sus escenas cotidianas, como sus historias religiosas.

Son cuatro, en total, las ocasiones en las que el joven Diego introdujo a su padre como protagonista de sus escenas o personaje de sus lienzos.

La primera en su historia religiosa de *La Educación de la Virgen* de 1614, cuando su padre contaba unos 39 años de edad, representando el personaje de San Joaquín.

Razones iconográficas y la avanzada edad que mantuvo el Santo en ese pasaje de su vida, motivaron que el pintor le representara con una barba más larga y canosa que la que su padre mantenía en la realidad y con pelo más cano, percibiéndose que el abundante cabello y la poblada barba fueron un recurso artístico utilizado por el artista, al aparecer representados de manera algodonosa y estereotipada y carentes de la fuerza ofrecida por el pintor cuando le pintó captando su fisonomía directamente del natural.

Vuelve a aparecer Juan en una de las escenas cotidianas del pintor, como es el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, identificado como el personaje de más edad, sentado a la mesa, a la izquierda de la escena. Representa contar unos 40 años y recoge el momento de la comida del cabeza de familia, que solían realizar en solitario sentado a la mesa acompañado de alguno de sus hijos, porque éstos comían antes en la cocina junto a las mujeres.

La tercera vez que aparece como protagonista de la escena, lo hace en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla de 1618. Contaba entonces unos 43 años y aparece en primer plano, acompañado de su hijo Silvestre que le atiende a su llegada al hogar, sirviéndole una copa de refrescante agua para mitigar los calores del

verano sevillano y otro de sus hijos, que nos inclinamos que fuera Fernando, al fondo, que también bebe, lo que indica que entraba también con su padre.

La última de las ocasiones en la que participa en las escenas del pintor, lo hace personificando al Rey Mago Melchor en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619. Contaba entonces unos 44 años. Su rostro mantiene un tratamiento menos detallado al quedar expuesto a contraluz, en razón a la iluminación de la escena, lo que no impide apreciar los elementos morfológicos del mismo, que evidencian su identidad.

La evolución física del personaje es pareja a la progresiva datación de las obras, como podemos ver en la comparativa de sus figuras y, a su vez, la edad con la que se le representa es pareja a la que tendría en ese momento Juan padre, lo que ha permitido también, al igual que en los anteriores modelos, una más correcta datación de los lienzos en los que interviene (Ilust. 45).

Juan Rodríguez de Silva

La Educación de la Virgen
1614
39 años aprox.

Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa acompañado de sus hijos Juan y Silvestre /El almuerzo
1615
40 años aprox.

Retrato de Juan Rodriguez de Silva: la entrada en el hogar / El aguador de Sevilla
1618
43 años aprox.

La Adoración de los Reyes Magos
1619
44 años aprox.

Ilustración 45:
Comparativa del rostro de Juan Rodríguez de Silva, padre de Diego Velázquez

La comparativa de todos sus retratos y personificación de los personajes de sus historias resulta altamente elocuente para afirmar la misma identidad que se propone. La amplia y despejada frente del personaje, profusamente atravesada por marcadas arrugas, las largas cejas arqueadas en forma triangulada, la nariz larga y recta, los angulosos pómulos surcados por profundos y arrugados pliegues que confluyen formando hondos hoyos en los carrillos y el pabellón auricular, mantienen una idéntica formulación en todos los rostros y coinciden en una identidad morfológica.

No volverá a reiterarse Juan en posteriores lienzos, seguramente al haber abandonado el pintor el domicilio familiar, por consecuencia de su recién contraído matrimonio y cambiar con ello sustancialmente la disponibilidad de sus modelos.

Siguiendo el orden familiar para la determinación de los modelos del pintor, identificamos al mismo Diego como protagonista de sus escenas. El pintor se autorretrató en tres lienzos en los que utilizó su propia imagen para los personajes o figuras de sus obras.

En el primero de ellos, se autorretrató Diego compartiendo acción con sus hermanos, en una divertida y curiosa escena familiar como es el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos de 1616, encarnando el personaje central de la acción.

Aparece vestido de estudiante universitario, contando entonces 17 años de edad, acompañado de Juan y tocando sendos instrumentos de cuerda, de los que se sirven para ensayar las canciones que solían interpretar en las celebraciones públicas en las que las escolanías universitarias solían intervenir y amenizar con cantos, como más ampliamente desarrollaremos en la ficha correspondiente al lienzo, en el apartado del Catálogo de obras del pintor.

Contando 22 años, se autorretrató en la historia religiosa conocida como *San Juan en Patmos* de 1621, encarnando el personaje del evangelista Juan mientras escribía su texto sagrado en la isla de Patmos. Este lienzo fue configurado como pareja de la *Inmaculada Concepción* de ese mismo año, figura religiosa encarnada por su hermana Juana.

Por último, en 1623 y contando con 24 años, nos dejó un más fidedigno autorretrato, que constituye para los historiadores un auténtico estudio psicológico del pintor. Este lienzo es admitido por la mayoría de los historiadores como el *Autorretrato de Velázquez*, pero en muchos textos aún se alude a él como *Retrato de un hombre joven* (Ilust. 46).

Ilustración 46: Comparativa del rostro de Diego Velázquez

Con este autorretrato cerraría el joven Diego la etapa sevillana de su pintura, al ausentarse definitivamente de la ciudad y trasladarse a la Corte para ocupar el puesto de Pintor del Rey y radicarse en adelante en Madrid.

Su hermano Juan, segundo de los hijos y dos años menor que Diego, fue el hermano más reiterado por el pintor en sus lienzos, probablemente por ser con el que compartió más juegos y actividades en sus primeros años y, después, periodo de formación mientras residían ambos en el domicilio familiar, por constar que Juan se formó también en el arte de la pintura y ejerció como pintor.

Juan aparece en sus lienzos desde sus primeras escenas familiares, como el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa y en el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos ambos de 1616 y en el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/Cabeza de joven de perfil de 1617.

Le siguieron después las historias sagradas, participando en sus escenas como *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619 en el personaje de San José o en solitario personificando la figura de *Santo Tomas* de 1620.

La evolución física del personaje, por razón de edad, es pareja también a la progresiva datación y cronología de las obras como se aprecia en la comparativa de los rostros de los personajes representados y pareja a la evolución presentada por el resto de los miembros de la familia que con él intervienen, lo que permite, al igual que en los anteriores modelos, su perfecta identificación y una más correcta datación de los lienzos (Ilust. 47).

Ilustración 47: Comparativa del rostro de Juan, hermano de Diego Velázquez

Las significaciones de la respectiva participación de Juan en estas escenas se justifican y desarrollan más ampliamente en las fichas correspondientes a cada uno de los lienzos en el Catálogo de las obras del pintor.

No volverá a aparecer Juan en sus posteriores lienzos. El motivo pudiera haberse debido a la mayor dedicación del pintor a los lienzos religiosos de encargo o también por haber pasado Diego a mantener domicilio separado de sus padres, por razón de su matrimonio.

El tercero de los hermanos, *Fernando*, nacido cinco años después que Velázquez, es el que aparece representado en un menor número de ocasiones, haciéndolo tan solo en dos de sus escenas. La primera de ellas como el personaje que aparece de espaldas, junto a su hermano Juan, en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina* /Dos jóvenes a la mesa de 1616. Después le reiterará en la historia sagrada de *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, personificando a la figura del Rey Mago Gaspar.

En esta segunda ocasión, el pintor nos ofrecerá un mayor detalle fisionómico del protagonista que en la primera, aunque en ambos resulta claramente identificable, lo que nos permite confirmar una identidad común, fundamentalmente por ser el único de los hermanos que representa una mayor redondez del óvalo del rostro, diferentes

características del nacimiento de su cabello y de la formulación de su cogote, patillas y pabellón auricular, claramente diferentes a las de su hermano Juan, de rostro más enjuto y de óvalo facial más alargado, como puede apreciarse claramente en la comparativa de los rostros de ambos lienzos (Ilust. 48).

Ilustración 48:
Comparativa del rostro d
Fernando, hermano de Di
Velázquez

Fernando

Retrato de Juan y Fernando Rodríquez Velázquez en la cocina/Dos jovenes a la mesa
1616

La Adoración de los Reyes Magos
1619

Es posible que el acceso del pintor a Fernando no fuera tan fácil como el de sus otros hermanos Juan o Silvestre y que esta fuera la razón por la que el pintor le reservó una de las posiciones más importantes en la escena de *La Adoración de los Reyes Magos*, hasta el punto de dejar preterido a su propio padre, que mantiene una posición más retrasada y al que dedica el pintor menor superficie pictórica.

Fuera el que fuere el motivo concurrente, es indudable que Fernando no debió correr pareja formación a sus demás hermanos, lo que justifica que compartiera menor tiempo libre con ellos, afectando a su disponibilidad para los posados de los lienzos de Diego.

Por último, Silvestre fue el hermano presente en un mayor número de lienzos como protagonista o partícipe de las escenas del pintor, tanto de ambiente cotidiano familiar o de contenido religioso.

Debió de ser un niño extrovertido y alegre, por la despreocupación que muestra desde su niñez, claramente visible en las primeras de las escenas en las que participa, convertido después en un joven responsable y participativo en todas las tareas del hogar y en las artísticas de su hermano Diego.

Las primeras apariciones se produjeron en los lienzos del *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, en donde contaba con 8 años de edad, en el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando*

canciones/Los tres músicos de 1616, contando con 9 años, seguido del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617 en donde contaba 10 años y en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla de 1618, contando ya con 11 años.

En las historias sagradas del pintor está presente en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, personificando el personaje de paje integrante de la real comitiva, contando entonces con 12 años de edad y en una última y deliciosa representación personificando la figura de *San Juan Bautista* de 1622, en donde aparece contando 15 años.

En todas estas obras es claramente reconocible la efigie de Silvestre, aunque su rostro cuente con mayor o menor definición, según que en unas las más recientes restauraciones permitan apreciar mejor la obra del pintor o en otras, el deficiente estado de conservación de los lienzos o la pérdida de materia en las primeras capas de pintura dificulten su visión, como se deduce claramente de la comparativa de los respectivos rostros de sus figuras, que nos permiten verle crecer, a través de los lienzos de su hermano (Ilust. 49).

Silvestre

Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa acompañado de sus hijos Juan y Silvestre/El Almuerzo
1615
8 años

Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y silvestre entonando canciones
1616
9 años

Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo silvestre /Vieja friendo huevos
1617
10 años

Retrato de Juan Rodríguez de Silva : la entrada en el hogar/El aguador de Sevilla
1618
11 años

La Adoración de los Reyes Magos
1619
12 años

San Juan Evangelista
1621
14 años

lustración 49: Comparativa del ostro de Silvestre, ermano de Diego Velázquez

Al igual que Juan, Silvestre debió sentirse prontamente inclinado al ejercicio artístico iniciado por Diego, participando de los mismos intereses y actividades, motivo por el que ambos se proliferaron en los lienzos de este último, como más ampliamente desarrollaremos en las fichas de cada uno de los lienzos, en el apartado del Catálogo de obras del pintor.

5.4.- Los modelos idealizados

Los modelos no identificados se corresponden generalmente con personajes de sus historias religiosas. Es imposible conocer si el pintor utilizó para estas obras modelos reales, como hizo en los lienzos antes mencionados en los que personificó las figuras religiosas representadas con los miembros de su familia, o si se sirvió de modelos preestablecidos, modificados a su gusto, según las referencias históricas o iconográficas de los pasajes relatados.

Nos inclinamos a considerar que fueron ambos los orígenes de los modelos no identificados, porque, mientras que vemos reiterarse algunos de ellos con aproximaciones tan veraces que permiten asegurar el empleo de la técnica del retrato, en otros apreciamos un tratamiento diferente, más propio de la elección de modelos prestablecidos para el ejercicio artístico de la predilección del pintor, porque conocemos que Velázquez se ejercitó, a lo largo de su vida artística, con pequeños retratos de cabeza, tomados directamente del natural en su entorno inmediato, que después utilizó para componer sus obras de mayor tamaño y empeño, bien por razones de economía del tiempo de su ejecución o bien por no estimar procedente la utilización de modelos familiares, por razón del destino de las obras.

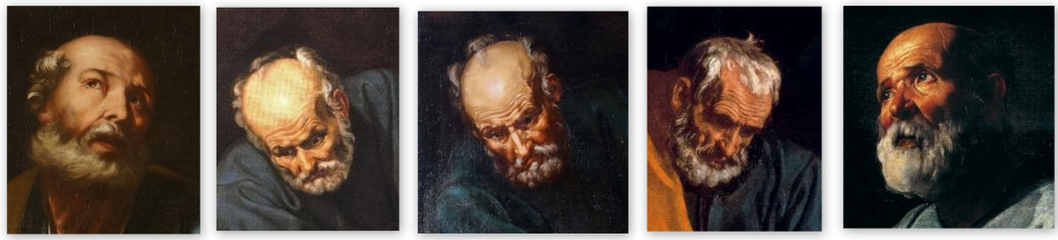
Dentro de su producción, el tema más concurrente en el periodo sevillano del pintor es el de San Pedro, en los distintos pasajes de su vida y, dentro de éstos, la historia de *Las Lágrimas de San Pedro*, en sus distintos pasajes, será la más reiterada, constando cinco versiones de la historia representada en *Las lágrimas de San Pedro* de 1616, *Las lágrimas de San Pedro y el gallo* de 1617, *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete* de 1618, *Las lágrimas de San Pedro* de 1620 y *San Pedro en lágrimas* de 1622.

La primera de ellas, basada en los antecedentes grequianos de la historia, mantiene una capital importancia por estar firmada y fechada en 1616, lo que permite establecer una cronología más acertada de su producción y sobre todo una importante ayuda para identificar las obras del pintor, actualmente dispersas entre la producción de otros artistas, lo que ha impedido hasta ahora conocer globalmente la obra sevillana velazqueña y, consecuentemente, la repercusión que tuvo en el momento de su producción.

La identificación de los elementos arquitectónicos que se incluyen en el paisaje de la versión de 1618, localizado como el puente almohade construido sobre el río Tagarete, que desde la campiña y a través del camino de Jerez, conducía a la ciudad de Sevilla, dando

entrada a la villa a través de la Puerta de Jerez, confirma el carácter eminentemente sevillano de la obra, lo que unido a su correspondencia con la técnica del pintor y la identidad del modelo utilizado en 1616, nos ha permitido incrementar el Catálogo del artista e incluir también en su producción la versión de 1617, propiedad de Patrimonio Nacional, que anteriormente venía atribuida a Tristán.

En todos estos lienzos, los rostros del Apóstol mantienen una misma fisonomía y elementos faciales similares, como son la calvicie de la bóveda craneal, el cabello rizado en la zona temporal, la barba blanca y corta, el poblado bigote, el fruncido ceño, los pómulos angulosos, la nariz recta con prominente narinas y pobladas y arqueadas cejas (Ilust. 50).



Las lágrimas de San Pedro
1616

Las lágrimas de San Pedro y el gallo
1617

Las lágrimas de San Pedro y pai - saje con el puente sobre el río Ta- garete
1618

Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia
1620

San Pedro en lágrimas
1622

Ilustración 50: : Comparativa del rostro en los modelos idealizados de San Pedro

La única figura de esta historia que mantiene un tratamiento más naturalista, alejado de las representaciones idealizadas anteriores, es la versión de 1622, en la que se aprecian cambios estéticos en el tratamiento habitual de la historia, consolidando el camino iniciado en *Las lágrimas de San Pedro* de 1620.

No resulta extraña la reiteración de la historia, dada la importancia que alcanzó el arrepentimiento cristiano, según la doctrina emanada del Concilio de Trento, que había definido la contrición como *un intenso dolor y detestación del pecado cometido, con propósito de no pecar en adelante* y estimado como necesario para alcanzar el perdón de los pecados.

La contrición era y es considerada por los católicos, la condición indispensable para obtener el perdón, pero ésta solo preparaba la remisión de los pecados, porque para obtener dicho perdón se exigía la confianza en la divina misericordia y el propósito de no más pecar, como precisas para recibirlo a través del sacramento de la confesión.

De ahí que la historia de *Las lágrimas de San Pedro* permitiera tan variada y diversa temática, posibilitando con ellas el acercamiento a los fieles a todos estos requisitos, mostrados artísticamente escenificados en el arrepentimiento, imbuido en la confianza del perdón divino y el propósito de la enmienda que San Pedro protagonizó en el momento de amargura por sus negaciones.

Los *Apostolados* constituyeron otro de los asuntos reiterados por los artistas de la época, desde el siglo XV, que fueron difundidos acompañados de filacterias donde se insertaban las frases del credo asociadas a cada Apóstol, muy cultivados en Sevilla desde finales del siglo XVI siguiendo los modelos de Goltzius o en el núcleo toledano con *el Greco*.

Con la reforma de Trento, la doctrina de la Iglesia impuso las normas que debían seguirse para representar a los Santos en imágenes. Para cumplir con estos requisitos los pintores eligieron mayoritariamente la copia de las imágenes grabadas, que suponían la previa conformidad de la Iglesia en las materias representadas, tal y como eran recomendadas por los censores.

Por este motivo, los grabados procedentes de las casas de impresores europeas, particularmente flamencas, tuvieron tanta aceptación y circularon por nuestro país, pasando a integrar elementos necesarios para la práctica de la pintura y entre los que tuvieron amplia difusión las series de Apóstoles.

No conocemos que Velázquez pintara un apostolado completo, pero la localización de los lienzos de *San Pablo* de 1618 y de *Santo Tomás* de 1620, de similar tamaño, inclinaron a algunos historiadores a considerarlos parte de un conjunto. Sin embargo, la diferente fecha de ejecución de ambos lienzos, justificada por razón de la identificación y cronología del modelo, unido a la diferente técnica exhibida en su ejecución, impide tal consideración, debiendo estimarse ambas obras en una absoluta individualidad.

Para la representación de *San Pablo*, el pintor empleó un modelo claramente diferenciado del anterior, que se reitera en las versiones del Santo, con dos obras realizadas en 1618, siendo la *Cabeza de Apóstol* del Museo del Prado, un trabajo antecedente del *San Pablo* del Museo de Arte de Cataluña, criterio coincidente de los críticos, por razón del tamaño de las obras, la primera de ellas de pequeño formato y la segunda de tres cuartos.

Ilustración 51: Comparativa del rostro en los modelos idealizados de San Pablo

San Pablo
1618

Cabeza de Apóstol
1618

En ambas versiones la cabeza del Apóstol está tomada directamente del natural, aunque desde diferentes planos laterales, si bien en el formato de tres cuartos el artista ha añadido el cabello que cubre su cráneo como recurso artístico diferenciador, lo que modifica sustancialmente el resultado estético, al igual que lo modifica la técnica de sus respectivas

ejecuciones, al integrar el pequeño formato una de las *cabezas* del pintor, *ejecutadas a la prima* y el segundo una elaboración más terminada.

Similar alteración produce la captación del rostro desde opuestos planos, por el lado izquierdo en el pequeño formato y por el derecho en el formato de tres cuartos, que puede engañar al ojo crítico del espectador llegando a resultados contrarios a la unicidad del modelo, pero que, sin embargo, se corresponden de manera efectiva con la realidad del personaje como más ampliamente desarrollaremos en las fichas correspondiente al Catálogo de obras del pintor y como se desprende de la comparativa de los rostros que se realiza (Ilust. 51).

Contrariamente a lo que la simple vista pudiera indicar, un examen más pormenorizado de la morfología de los elementos del rostro concluye que sus pliegues de expresión, la forma de los ojos con la caída de los párpados sobre el ojo y los pliegues que produce, el óvalo y los apéndices auriculares, se corresponden con el mismo modelo con resultados diferentes por razón de los recursos artísticos utilizados por el pintor.

6.- LOS PRINCIPIOS CARAVAGGISTAS EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ

El escritor y amigo de Velázquez, Jusepe Martínez dejó impreso que la habilidad como pintor de retratos del sevillano, que le había permitido el nombramiento de Pintor del Rey a una edad tan temprana, había despertado la envidia de algunos críticos anónimos, quienes llegaron a acusarle de no ser capaz de pintar más que cabezas, como relató en esta forma:

> *Mandósele que hiciere el retrato de S.M. y lo sacó tan bien hecho y parecido que luego se le hizo merced de pintor de cámara. A pocos días y obras recibió otra merced, que fue ugier de cámara de S.M.. Creció tanto su habilidad en hacer retratos con tanta bondad y arte, y tan parecidos, que causó gran maravilla, así a pintores como a hombres de buen gusto. Pero como la envidia no sabe estar ociosa, procuró deslucir la buena opinión de nuestro Velázquez sacando por una línea, y no recta, unos censuradores que se atrevieron a decir que no sabía hacer sino una cabeza, disparate como de envidiosos*[235].

Se dice que a esta crítica replicó Velázquez, en pleno ejercicio de *gracia sevillana*, manifestando públicamente *no conocer quien las supiese pintar*[236] y que esta respuesta dejó sin ganas de mayores ataques a sus oponentes.

No pudiendo negarle su superioridad en la pintura de cabezas, argumentaron sus detractores en la Corte que Velázquez *no sabía pintar las manos*[237], porque después de las cabezas, las manos eran consideradas lo siguiente superior en el arte[238] y donde los pintores daban la talla de su valía.

---

[235] **MARTÍNEZ, Jusepe (1866):** *Op. Cit.* pág. 132

[236] **CERVANTES VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES:** *Retratos de los españoles ilustres: Con un epitome de sus vidas*. Imprenta Real. Madrid, 1791.
Disponible en web: http://www.cervantesvirtual.com/obra/retratos-de-los-espanoles-ilustres-con-un-epitome-de-sus-vidas (Consultado el 11/04/2017)

[237] **DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio**; **PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián**: *Velázquez*. Exposición de Museo del Prado. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990, pág.. 104

[238] **GÁLLEGO, Julián**: *Velázquez en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1974, pág 67

Nuestro pintor no se quedó en los dichos, sino que, para acallar definitivamente a esas voces, quiso demostrar que su nombramiento se correspondía a sus merecimientos, consiguiendo para ello que el Rey convocara un concurso para pintar un gran lienzo sobre *La expulsión de los moriscos*, a la que concurrió Velázquez en competición con los tres pintores más acreditados del momento Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Ángelo Nardi.

No conocemos el cuadro pintado por Velázquez, del que solo ha llegado hasta nosotros la descripción que hizo Palomino al contemplarlo en el Salón de los Espejos, dado que desapareció en el incendio que destruyó el Real Alcázar madrileño de 1734, del que Pacheco solo mencionó haber sido *ejecutado en oposición de tres pintores del Rey*. Como jueces del concurso actuaron Giovanni Battista Crescenzi y Juan Bautista Maíno, dando como vencedor a Velázquez, lo que contribuyó a acallar definitivamente las voces discrepantes con la calidad del sevillano.

Nos hemos preguntado que hubo de verdad en esta crítica y si fue verdad o no que tal cuestión llegara a suscitarse a la llegada de Velázquez a la Corte y la respuesta ha sido positiva, porque existió un motivo para que tal crítica se suscitara y por lo que pretendieron menospreciar la valía del sevillano.

El motivo lo centramos fundamentalmente en lo que consideramos muestra inequívoca de las manifestaciones caravaggistas en la pintura velazqueña del periodo sevillano, las mismas que el pintor exhibió como mérito para acceder al servicio de su Rey.

Velázquez conocía, por las noticias procedentes de Roma y Nápoles, la preocupación de Caravaggio por mostrar a sus personajes en su realidad más directa e inmediata, con la utilización de modelos reales reiterados en sus obras y la controversia que su lienzo la *Virgen de Loreto*, encargado en 1603 para conmemorar el gran acontecimiento religioso de la Roma Contrarreformista del Jubileo Papal de 1600, produjo en su tiempo.

La obra fue criticada por alejarse completamente de la dignidad esperada, ante la utilización de *Lena*, modelo habitual del pintor, en el papel de la Virgen y por la suciedad con la que los peregrinos arrodillados mostraban sus pies, hechos que provocaron el rechazo inicial de la pintura, luego tornados en motivos de admiración.

Velázquez mantuvo las preocupaciones naturalistas iniciadas por el italiano, que plasmó en sus obras más tempranas y manifestadas no solo en las cabezas de sus personajes, constituidas en verdaderos retratos tomados directamente del natural, sino también en las manos y pies de sus figuras, en los que el sevillano se ejercitó de una manera totalmente autodidacta y progresiva, siendo claramente perceptibles los pasos seguidos por el pintor en el camino de perfección que supuso su periodo de formación.

En la aplicación de estos principios anduvo Velázquez en solitario, por lo que solo el constante ejercicio artístico del pintor en el dibujo tomado del natural como única referencia constituyó su método de aprendizaje, toda vez que su formación sobre modelos preestablecidos hubiera proporcionado un resultado estereotipado que el artista rechazaba.

Esta andadura propia y personal provocó que en el camino de su consecución mostrara unos *aparentes defectos* técnicos en el resultado de sus primeras obras, materializados en una aparente falta de dominio de la representación naturalista de las manos y pies de sus

personajes, que sin embargo no fueron tales, sino que vinieron motivados por la plasmación exacta de la realidad en la posición de los dedos de las manos y pies de los modelos, como podemos comprobar si observamos el resultado visual de estas extremidades en personas que muestran engrosamientos o deformaciones en ellas, que presentan visiones muchas veces imposibles en razón a las posiciones que muestran o de la presión que ejercen unas sobre otras, pero que son totalmente veraces, motivo por el que hablamos de *apariencia* y no de realidad en estos defectos de formulación artística en el joven Diego.

En la búsqueda de la realidad, el pintor no rehuyó la fealdad, como hicieron sus coetáneos, lo que le llevó a pintarlos con las anormalidades o desarreglos presentados por los modelos y, por lo que se refiere a los presentados por las manos y los pies de sus figuras, a representarlos con los ensanchamientos y deformaciones de los dedos que la edad, el trabajo o las enfermedades provocaban, con la suciedad que las uñas presentaban y con las forzadas posturas en el cruce de los dedos que mostraban.

Ilustración 52: Las lágrimas de San Pedro. *Velázquez. 1616. Detalle de las manos*

Estos *aparentes defectos* muestran en el periodo sevillano del pintor unas características evolutivas propias, que se constituyen en auténticos signos ciertos de autoría y que pueden enunciarse en lo que hemos venido a calificar en *aparentes desajustes en la técnica de representación* con la que el artista pintó las manos y los pies de las figuras de sus lienzos.

Estos *aparentes desajustes* están presentes en su temprana obra *Las lágrimas de San Pedro* de 1616, en donde estos defectos son claramente perceptibles en sus manos entrelazadas, la formulación de los dedos de la figura y la palma de la mano izquierda (Ilust. 52).

En el detalle podemos apreciar que las manos de la figura se corresponden con las propias de un hombre maduro, no muy deformadas por razón de la edad, al tratarse de un hombre dedicado a la oración, buscando Velázquez la realidad en su formulación artística, motivo por el que sus manos no presentan la formulación idealizada de las obras de su maestro o de sus coetáneos.

Resulta claramente evidente este *aparente desajuste* representativo en las manos, no solo porque simulan una planitud excesiva, como si hubieran sufrido un previo aplastamiento, sino también por presentar los aparentes defectos de representación que se evidencian tanto en el dedo anular de la mano derecha, como en el similar grosor de los dedos, que no guardan la reducción progresiva de volumen real, al igual que se evidencian en su longitud, porque se formula pareja en todos los dedos, sin diferencias entre el corazón y el meñique.

A pesar de ello se percibe una preocupación del pintor en la ejecución anatómica de estos miembros, porque estos aparentes errores técnicos aparecen más suavizados al tratarse de una representación más idealizada.

Ilustración 53: Las lágrimas de San Pedro y el gallo. *Velázquez. 1617. Detalle de manos y pies*

En *Las lágrimas de San Pedro y el gallo* de 1617 Velázquez retoma la creación personal, con una historia que abandona las líneas procedentes de *el Greco*, observándose como siguen presentes los *aparentes desajustes* de representación de las manos porque, aunque mejor articuladas que en los anteriores lienzos, los suscitó el pintor al modelar el pulgar izquierdo que parece no conectar con el dorso de su mano o el anular derecho que surge

sin continuidad desde su articulación o los meñiques que divergen en forma de "v" sin montar con ausencia de naturalismo representativo.

No están presentes en los pies al haber usado el pintor en su ejecución los recursos artísticos de su aprendizaje sobre modelos preestablecidos, aunque mantienen un mayor naturalismo que los de sus coetáneos, en particular con los propios del toledano Tristán, con claras reminiscencias escultóricas en su formulación y resultado más estereotipado (Ilust. 53).

En *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete* de 1618 continuó el esfuerzo de Velázquez por acentuar su representación naturalista de las manos y pies del Santo.

Ilustración 54:
Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el rio Tagarete. Velázquez. 1618. Detalle de manos y pies

Las manos de la figura de este lienzo, vistas en su conjunto, presentan una gran belleza y armonía, pero individualizados sus elementos, continúa Velázquez incurriendo en los *aparentes desajustes* de representación, que podrían haber impedido a sus coetáneos hablar de perfección, percibidos claramente en la artificiosa y similar longitud de los dedos en la mano izquierda, que se une a una defectuosa configuración de la palma y articulación de la muñeca y a la inexactitud de los dedos anular y meñique de la mano derecha, ya presente en su versión de la historia de 1617 (Ilust. 54).

Los detalles realistas se muestran en las líneas negras alrededor de las uñas que reflejan la suciedad de las manos y de los pies, aunque siguen estos últimos manteniendo una

representación más estereotipada, sin querer el pintor profundizar en los detalles que una plasmación más idealizada o de belleza representativa hubiera precisado.

En *Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia* de 1620 siguió el pintor la misma línea que en sus anteriores historias de este mismo pasaje.

En esta ocasión la representación de las manos, más lateralizadas, vuelve a presentar los *aparentes desajustes* del pintor, porque la resuelve con los mismos aparentes defectos de construcción en la mano izquierda en cuanto a su morfología, grosor y nacimiento de los dedos, porque parece que éstos terminan cuando una representación más idealizada debiera haber reflejado su continuación con la palma de la mano, no resolviendo adecuadamente tampoco el cruce de los dedos entre sí, de forma particular en los cruces de los pulgares y de los anulares, medios e índices de ambas manos. Hablamos de *aparentes desajustes* porque estos supuestos defectos no empecen la fuerza compositiva que el pintor logra, reforzada por ellos mismos, consiguiendo que éstos se conviertan en clara virtud visual (Ilust. 55).

Ilustración 55:
Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia. Velázquez. 1620. Detalle de manos y pies

En cuanto a los pies del Santo, se atrevió el pintor con una representación más naturalista, para lo que vuelve el pié permitiendo mostrar su planta. De esta forma, presenta iguales *aparentes desajustes* de representación que las manos, apreciables en la posición del pie izquierdo, con dedos cortos y engrosados, terminados en uñas con deformidades presentes principalmente en el pulgar e índice.

A partir de los años veinte del seiscientos, Velázquez con técnica mejorada y evidente virtuosismo, matizó estos aparentes defectos representativos de obras anteriores, pero

no significó que las manos de sus figuras alcanzaran la estimación equivalente de sus cabezas.

Así, en el lienzo de *Santo Tomás* de 1620 las bruñidas manos del Santo siguen presentando ciertas aparentes imperfecciones representativas, que podrían haberse estimado como impropias de la superior calidad del lienzo. En la mano derecha de la figura, a una aparente corrección del dedo meñique se contrapone la indefinición de su uña, pareciendo que se prolonga más allá de su límite físico normal y el dedo anular termina en la segunda falange muy iluminada, mientras que el anular lo hace en la tercera falange, sin que aparentemente resuelva correctamente su prolongación. El escorzo que el pintor está obligado a realizar, en razón a la posición de la mano y el peso que soporta, también incurre en aparentes desequilibrios respecto de la palma de la mano y de la muñeca (Ilust. 56).

Ilustración 56:
Santo Tomás. Velázquez. 1620. Detalle de manos y pies

En el lienzo de *San Juan Evangelista en Patmos* de 1621, aun manteniendo las manos una superior técnica y mayor corrección en su ejecución, muestra los rasgos naturalistas en los pies del Santo, en los que las deformidades de los dedos y uñas representan una clara referencia a la búsqueda de la realidad, incluyendo el engrosamiento de sus dedos y enquistamiento de las uñas.

En sus manos, de formulación más estéticamente correcta y estereotipada, los signos de autoría intrínsecos en los *aparentes desajustes* de representación se perciben en la ejecución del dedo anular de la mano derecha, en el que resulta difícil apreciar si termina en la falange o en una uña poco definida.

Mantiene el pintor un desarrollo longitudinal aparentemente inveraz en los dedos de la mano izquierda, porque presentan una misma largura en la tercera falange y el menique

aparece meramente apuntado, obligando al espectador a realizar un alarde de imaginación para poder percibir su coexistencia con el resto de los dedos, que sin embargo es un efecto que produce la potente iluminación de la figura y la posición en sombra del dedo en la realidad.

La formulación de la mano derecha presenta igualmente estos *aparentes desajustes*, si observamos la indefinición de las últimas falanges de sus dedos anular y meñique o su encabalgamiento, que aparenta una falta de resolución adecuada.

Vemos como el pintor pivota entre la representación más idealizada, en las que muestra un total conocimiento y dominio del dibujo y las más naturalistas, en las que por copiar de la naturaleza y sin aprendizaje previo en el ejercicio de su dibujo, se ejercitaba de manera libre y con concesiones a los *aparentes desajustes* en su representación, sin que ello mermara la aceptación de sus obras y la atención que los amantes de la pintura pronto pusieron en ellas (Ilust. 57).

Ilustración 57:
San Juan evangelista en Patmos. Velázquez. 1621. Detalle de manos y pies

Por último, en su *San Pedro en lágrimas de* 1622, insistió el pintor en el modelo de 1617 y 1618, perfeccionado por una clara mejoría de su técnica artística de ejecución. No obstante, la progresión artística que ofrece mantuvo igualmente el pintor un similar desarrollo naturalista en la representación de las manos y los pies del Santo, en los que muestra, igualmente, los signos de autoría que venimos enunciando.

Estos personalísimos *aparentes desajustes* de representación aparecen en los pulgares de ambas manos, en donde la formulación más naturalista del pulgar izquierdo se

contrapone con la del derecho, mucho más delgado y con apariencia más alargada de lo que correspondería a una representación más idealizada o estereotipada, con un aparente resultado artificioso del encabalgamiento de los dedos.

Los pies, aunque mantienen una proporción compositiva en tamaño y desarrollo, presentan similares aparentes defectos en contraposición con la magnífica ejecución del rostro del santo, de su capa y del vestido, en una formulación naturalista que incluye deformidades en los dedos y uñas, para mostrar la fealdad de unos pies castigados, en su desnudez, por los duros caminos recorridos, junto a una irreal separación de estos apéndices, pero que se puede ajustar a una realidad representativa (Ilust. 58).

Ilustración 58: *San Pedro en lágrimas.* Velázquez. 1622. Detalle de manos y pies

Los mismos *aparentes desajustes* de representación continúan presentes en el *San Juan Bautista* de 1622.

Las aniñadas manos del Santo aparecen desarrolladas con una sorprendente simplicidad, respecto de la calidad de ejecución que presenta el cuerpo desnudo y rostro del personaje. Su mano derecha, de correcta formulación, se contrapone a la cortedad de su mano izquierda, parcialmente cubierta por el manto, con falta de determinación y desarrollo, que resultan extrañas, cuando comparativamente el pie, en acentuado escorzo, presenta una mayor perfección en la dificultad de su ejecución técnica.

En los pies del Santo insiste el pintor en incluir los habituales engrosamientos de la tercera falange (Ilust. 59).

En definitiva, cuando Velázquez creó nuevas tipologías más realistas, incurrió con sus innovaciones en *aparentes desajustes* o defectos de representación, concentrados en la formulación de las manos y los pies de sus figuras, que no fueron tales porque se corresponden con defectos presentados en la realidad de los modelos o por las posturas de sus extremidades, configurando posiciones aparentemente irreales en si mismas y pudiendo configurarse estos defectos como un signo de clara autoría, a efectos de la identificación de sus lienzos.

Ilustración 59:
San Juan Bautista. Velázquez. 1622. Detalle de manos y pies

Al mismo tiempo, debe reconocerse que, por lo tanto, no estuvo exenta de cierta justificación la crítica a la pintura de las manos de Velázquez, aunque no lo fuera precisamente por los motivos de los que las expusieron, porque lo que el pintor hizo fue presentar la realidad tal y como sus ojos de artista la percibieron y no idealizada para formularla con una mayor belleza representativa.

Ya en la Corte, con modelos con extremidades más cuidadas y ademanes más depurados, no tuvo la necesidad de reflejar las deformaciones o posiciones de sus manos y pies porque sus modelos no las presentaron, al igual que tampoco están presentes en sus modelos femeninos sevillanos, porque tampoco las tuvieron.

No es equivocado afirmar que, para no facilitar concesiones a sus críticos, siempre encontró Velázquez motivo para no enfrentar la representación de las manos de sus figuras y personajes, prefiriendo aplicar una mayor indeterminación en su ejecución, bien por portar guantes el personaje o bien por dejarlas simplemente abocetadas o esbozadas, en una licencia que, solo un genio como él, pudo permitirse, no volviendo a dar a sus críticos elementos para nuevos juicios de manera voluntaria y consciente.

7.- LAS FIRMAS DE VELÁZQUEZ EN SU PRODUCCIÓN SEVILLANA

A lo largo de toda la producción sevillana de Velázquez, solo constan cuatro obras fechadas llegadas a nuestros días y tres únicamente firmadas. Palomino habló de un bodegón con verduras y cacharros de la etapa sevillana, también firmado, pero sin recoger el texto porque, como manifiesta el historiador, estaba *muy borroso*[239].

En todos los lienzos, tanto las firmas, como las fechas aparecen escritas de forma disimulada, siempre sobre fondo oscuro, poco visibles y realizadas a base de pigmentos con poco contenido matérico, realizadas a base de trasparencias y con colores apenas diferenciados de los fondos sobre los que se insertan. Estas circunstancias han motivado que, el paso del tiempo y las pérdidas de materia, hayan afectado intensamente a la legibilidad de sus inscripciones.

Karin Hellwig[240] se ocupó de analizar las firmas entonces conocidas, destacando que todas ellas, incluyendo las obras del periodo madrileño, son diferentes unas de otras y que las primeras firmas de su periodo sevillano, aparecen insertas en discretos lugares, casi escondidas en los fondos, mientras que posteriormente, a lo largo de su periodo madrileño se hicieron más visibles y emplazadas en lugares más destacados del lienzo, todo ello a medida de su progresivo reconocimiento personal y artístico.

Resalta, igualmente, referido autor que primero fueron las firmas en anagrama, correspondientes al periodo sevillano y después, en el periodo madrileño, contuvieron el nombre completo del pintor, para añadir posteriormente el apellido *de Silva*, más acorde con sus pretensiones de ingreso en la orden de Santiago.

En 1957 fue descubierta la fecha y firma estampadas por el pintor en el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, que aparece situada en el margen inferior derecho. Los dígitos de la fecha han desaparecido parcialmente, de tal manera que solo se distinguen con dificultad las dos primeras cifras

[239] **PALOMINO, Antonio (1724)**: *Op. Cit.* pp. 207-208.
[240] **HELLWIG, Karin**: "Las firmas de Velázquez". *Boletín del Museo del Prado*, ISSN 0210-8143, Vol. 19, Nº. 37, 2001. Museo del Prado. Madrid, 2001, págs. 21-46

y la cuarta, habiéndose borrado casi completamente la segunda, por lo que han tenido que ser interpretadas por los críticos, afirmando que las cifras coincidirían con el año *16(18)*[241], si bien por cuestiones técnicas evidentes y de evolución de su producción estimamos que la obra debe datarse en un año antes, es decir 1617.

La imposibilidad de examen de la fecha a través de métodos técnicos de investigación nos ha impedido comprobar la lectura correcta de la misma, por lo que nuestra propuesta puede ser perfectamente válida a los efectos de la determinación del momento de su ejecución, al resultar difícilmente determinable y por lo tanto interpretable también la cuarta de las cifras.

En el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María, en la zona que media entre la jarra y el margen derecho, dibujado con pintura en tonalidad casi negra, sobre el fondo oscuro y también de difícil observación a simple vista, aparece consignada la fecha de su ejecución en el año *1618*, inscripción que fue descubierta en 1965[242].

La tercera obra es *La Adoración de los Reyes Magos*, que aparece fechada en 1619, en lugar claramente visible y ejecutada de manera legible sobre una piedra situada bajo el pie de la Virgen, dato que fue recogido, por primera vez, en 1764 por Cruzada Villaamil en sus *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez* [243].

El hecho de que las fechas, especialmente en las historias cotidianas domésticas del pintor, aparezcan pintadas con números en negro sobre fondo oscuro o con pigmento más claro y de la misma tonalidad que los fondos, difícilmente legibles e insertas en lugares poco destacados y a base de veladuras, hacen presumir que no debieron tener una función de identificación de la obra como propia del pintor y estamparse por razones de prestigio, sino más bien de clasificación o de recordatorio de la fecha de su producción y exclusivamente como referencia personal del artista. En *La Adoración de los Reyes Magos la* colocación de la fecha en lugar visible denota una intencionalidad complementaria de servir como recordatorio del nacimiento de Francisca, la primera hija del artista a todos los que pudieran contemplar la obra.

Ilustración 60: Las lágrimas de San Pedro. *Velázquez. 1616. Detalle de la firma. Vista directa*

De las obras firmadas, dos de ellas lo están en anagrama y otras dos con el nombre completo del pintor.

---

[241] **VELÁZQUEZ Y SEVILLA 1999:** Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, 1999, tomo 1, pp. 186-187, núm. 86.

[242] **BRAHAM, A.:** "A second dated Bodegón by Velázquez". *Burlington Magazine*, 107 (1965). Burlington Magazine. Londres, pp. 362-363

[243] **CRUZADA VILLAAMIL. A**: Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, Madrid,1885, p. 23.

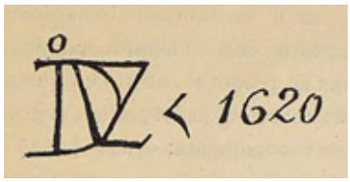


Ilustración 61: Retrato de Don Cristóbal Suarez de Ribera. *Velázquez. 1620. Detalle de la firma*

La primera de ellas, por orden cronológico, es el lienzo de *Las lágrimas de San Pedro* que firmó el pintor con las iniciales *DºVZ* seguida de la fecha *1616* (Ilust. 60).

Aparece estampada en la parte inferior izquierda del lienzo, entre la oscuridad de los fondos, con un pigmento de tonalidad algo más clara.

La segunda, también en anagrama, aparece inserta en el *Retrato de Don Cristóbal Suarez de Ribera*, donde firma el pintor en anagrama compuesto con las iniciales *DºVZ*, seguido de la fecha *1620* [244], año de la colocación de la lápida del altar donde fue ubicada la pintura (Ilust. 61).

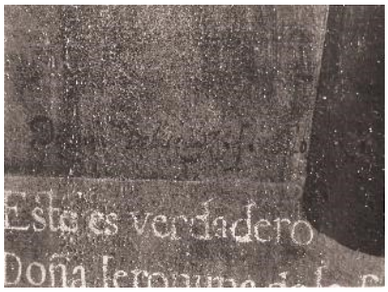


Ilustración 62: Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción. *Velázquez. 1620. Detalle de la firma*

El monograma, bien visible, en letras oscuras sobre fondo también oscuro, está situado en la zona izquierda del suelo. Los signos de separación entre el monograma y el año, así como al principio y al final de la firma, no son tanto puntos, sino pequeñas tildes.

La pintura apareció en 1910 en la exposición *Retratos antiguos*, celebrada en Sevilla, y, gracias al desciframiento del monograma, fue identificada como obra de Velázquez.

Hay que suponer que el joven Velázquez recibió este importante encargo por mediación de Pacheco, a quien unían vínculos personales con el retratado.

Las otras dos obras se corresponden con el *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*, en la versión del Museo del Prado en donde firma *Diego Velázquez f. 1620* (Ilust. 62).

Como en el caso del retrato de Suárez de Ribera, la firma que confirmaba la autoría velazqueña del cuadro se descubrió en la fecha, relativamente tardía, de 1927, con motivo de su ingreso en el Museo del Prado con destino a una exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, que aparece en negro sobre fondo oscuro, a la derecha del lienzo por encima de la zona donde aparece la inscripción y apenas perceptible a simple vista.

Resulta especialmente extraño que Velázquez, habiendo firmado y fechado una obra en anagrama en 1616, no firmara las restantes obras posteriores a la vez que las fechaba.

Hellwig considera que la renuncia a la firma podría haber estado en relación con el hecho de que, tras su maestría en 1617, Velázquez aún no tuviese taller propio y continuase trabajando con Pacheco en calidad de ayudante o que con la fecha estimara incluida la firma. Es cierto que esto podría ser una justificación razonable, pero contradice el hecho de que Velázquez hubiera firmado y fechado una obra en 1616, cuando carecía de titulación de maestro y estaba aún bajo la tutela de Pacheco, porque en ese caso lo habría

[244] **VELÁZQUEZ EN SEVILLA 1999:** *Op. Cit.* (nota 3), vol. 1, pp. 212-213, núm. 99.

hecho también en todas las realizadas en el periodo sevillano, confirmando más bien una falta de preocupación del pintor acerca del firmado de sus obras y que solo lo hizo de manera irregular y no como un acto inherente a la producción de sus lienzos.

A través de sus firmas puso también de manifiesto el pintor su carácter austero y nada pretencioso, al firmar abreviadamente y con letras en minúscula y cursivas, salvo la última citada, cuando en esa década los pintores continuaban insertando su firma, de manera mayoritaria, en versión latina y con letras capitulares en muestra de su preparación intelectual.

DESCUBRIENDO A VELÁZQUEZ:

Catálogo completo de sus obras (1611-1623)

1614	15 años
	Título : ***La Educación de la Virgen.*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 168x136cm. Localización : Yale University Art Gallery-desde 1925 Firma : sin firmar Datación : 1614 Bibliografía : Díaz Padrón 2010; Marciari, Albendea, Clure, Bezur, Stenger , 2014

1615	16 años
	Título : ***Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos*** *Juan y Silvestre*/El almuerzo. Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 108,05 cm x 102 cm. Localización : Museo del Hermitage Firma : sin firmar Datación : 1615 Bibliografía : Allende-Salazar nº 2; Mayer nº 121; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 1; López Rey 1963 nº 113; Bardi nº 18; Gudiol 1973 nº 7; Gaya Nuño 1974; López Rey 1979 nº 3; Morán Turina 1999

1616	17 años
	Título : ***Las lágrimas de San Pedro.*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 127,5cm x 100cm Localización : Colección particular. España Firma : *DᵒVZ, 1616.* Datación : 1616 Bibliografía : Inédito
	Título : ***Inmaculada*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 21,3cm x 15,8cm. Localización : Colección DMF. Málaga Firma : sin firmar Datación : 1616 Bibliografía : Inédito
	Título : ***Retrato de María en la cocina***/ La mulata Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 104,2cm x 55,9cm. Datación : 1616 Localización : Art Institute (Chicago, EEUU) Firma : sin firmar Bibliografía : Mayer nº 106; Pantorba nº 4, López Rey 1979 nº 18; Bardi nº 5.

	Título : ***Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*** /Dos jóvenes a la mesa. Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 104cm x 65,3cm Localización : Wellington Museum, Apsley House. Londres. Inventario: 1593. Firma : sin firmar Datación : 1616 Bibliografía : Curtis nº 85; Allende-Salazar nº 5; Mayer nº 109; Lafuente Ferrari 1943 nº 7; Lafuente Ferrari 1944 nº 4; Pantorba nº 13; López Rey 1963 nº 105; Bardi nº 4; Gudiol 1973 nº 3; López Rey 1979 nº 24; Brown nº 29; Morán Turina 1999 nº 9.
	Título : ***Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones***/Los tres músicos Datación : 1616 Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 88 cm × 111 cm. Localización: Statliche Museum-Preubischer Kulturberitz, Gemäldegalerie. Firma : sin firmar Bibliografía : Allende-Salazar nº 14; Mayer nº 114; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 8; Pantorba nº 15; López Rey 1963 nº 109; Bardi nº 3; Gudiol nº 2; López-Rey 1979 nº 1; Brown nº 28, Morán Turina 1999;

1617	18 años
	Título : ***Las lágrimas de San Pedro y el gallo*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 161cm x 111cm. Localización : Palacio Real, Madrid-Patrimonio Nacional Firma : sin firmar Datación : 1617 Bibliografía : Inédito
	Título : ***Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil***/Cabeza de joven de perfil . Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 39,5 cm. x 35,5 cm. Localización : Museo del Hermitage Inv ГЭ-295 Firma : sin firmar Datación : 1617 Bibliografía : Allende-Salazar nº 3; Mayer nº 128; Lafuente Ferrari 1944 nº 2; Pantorba nº 2; López Rey 1963 nº 121; Bardi nº 14; Gudiol nº 6; López-Rey 1979 nº 8; Brown nº Q-4, Morán Turina 1999 nº 7.
	Título : ***Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre***/Vieja friendo huevos Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 100.50 cm x 119.50 cm Localización : National Gallery of Scotland-Edimburgo Firma : sin firmar. Fechado *16(17)* Datación : 1617 Bibliografía : Curtis nº 84; Mayer nº 111; Pantorba nº 16; López Rey 1979 nº 108; Bardi nº 6; Gudiol nº 8; Gállego nº 4; Morán Turina 1999 nº 2.

1618	19 años
	Título : ***Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete.*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 162 cm. x 107 cm. Localización : Colección particular. España Firma : sin firmar Datación : 1618 Bibliografía : Inédito
	Título : ***San Pablo*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 99,8 cm x 78 cm. Localización : Museo Nacional del Arte de Cataluña. Barcelona Firma : sin firmar Datación : 1618 Bibliografía : Allende-Salazar nº 13; Mayer nº 18; Lafuente Ferrari 1943 nº 10; Lafuente Ferrari 1944 nº 14; Pantorba nº 10; López Rey 1963 nº 34; Bardi nº 10; Gudiol 1973 nº 27; López Rey 1979 nº 14; Brown nº 8; Gállego nº 8; Morán Turina 1999 nº 14; Lleó Cañal nº 4.
	Título : ***Cabeza de Apóstol*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 38 cm. x 29 cm. Localización : Museo del Prado. Madrid Firma : sin firmar Datación : 1618 Bibliografía : Mayer nº 19; Lafuente Ferrari 1944 nº 12; López Rey 1963 nº 35; Gudiol nº 26; López-Rey 1979 nº 15; Brown nº Q-7, Lleó Cañal nº 5; Morán Turina 1999 nº 46.
	Título : ***Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina***/Cristo en casa de Marta y Maria Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 60 cm x 103,5 cm. Localización : The National Gallery. Londres Firma : sin firmar. Fechado *16(18)* Datación : 1618 Bibliografía : Allende-Salazar nº 16; Mayer nº 9; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 5 y 15; Pantorba nº 14; López Rey 1963 nº 8; Bardi nº 13; Gudiol nº 2; López-Rey 1979 nº 7; Brown nº 11, Morán Turina 1999 nº 6.
	Título : ***Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar***/El aguador de Sevilla Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 106,7 cm × 81 cm Localización : Apsley House, Londres, Reino Unido Firma : sin firmar Datación : 1618 Bibliografía : Curtis nº 86; Allende-Salazar nº 17; Mayer nº 118; Lafuente Ferrari 1943 nº 4; Lafuente Ferrari 1944 nº 19; Pantorba nº 21; López Rey 1963 nº 124; Bardi nº 20; Gudiol 1973 nº 11; López Rey 1979 nº 16; Brown nº 30; Gállego nº 3; Morán Turina 1999 nº 16.

1619	20 años
	Título : ***La adoración de los Reyes Magos.*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 203 cm x 125 cm. Localización : Museo del Prado. Madrid. N° Inventario 1166. Firma : sin firmar. Fechado *1619* Datación : 1619 Bibliografía : Curtis nº 9; Allende-Salazar nº 10; Mayer nº 7; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 16; Pantorba nº 12; López Rey 1963 nº 6; Bardi nº 9; Gudiol 1973 nº 16; Gaya Nuño 1974; López Rey 1979 nº 13; Brow nº 1; Gállego nº 8; Morán Turina 1999 nº 13.
	Título : ***Retrato de Francisco Pacheco*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 40 cm x 36 cm. Localización : Museo del Prado. Madrid Firma : sin firmar Datación : 1619 Bibliografía : Curtis nº 222, Allende-Salazar nº 12, Mayer nº 390, Lafuente Ferrari 1943 nº 21, Lafuente Ferrari 1944 nº 13, Pantorba 1955 nº 7, López-Rey 1963 nº 549, Bardi nº 19, Gudiol nº 31, López-Rey 1979 nº 23; Brown nº 78; Gállego 1974 nº 5, Morán Turina nº 21.

1620	21 años
	Título : ***Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 136 cm x 101 cm. Localización : Museo Nacional. Poznan (Polonia) Firma : sin firmar Datación : 1620 Bibliografía : Inédito, anteriormente atribuido a Luis Tristán
	Título : ***Santo Tomas*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 94 cm x 73 cm. Localización : Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla Firma : sin firmar Datación : 1620 Bibliografía : Mayer nº 20; Lafuente Ferrari 1944 nº 11; Pantorba nº 11; López Rey 1963 nº 37; Bardi nº 12; Gudiol 1973 nº 21; López Rey 1979 nº 10; Brown nº 9; Gállego nº 10; Morán Turina 1999 nº 10
	Título : ***Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 160 cm. x 110 cm. Localización : Museo del Prado. Madrid Firma : *Diego Velázquez f. 1620* Datación : 1620 Bibliografía : Mayer nº 546; Lafuente Ferrari 1943 nº 20; Lafuente Ferrari 1944 nº 17; Pantorba nº 18; López Rey 1963 nº 577; Bardi nº 17; Gudiol 1973 nº 17; López Rey 1979 nº 20; Brown nº 88; Gállego nº 6; Morán Turina 1999 nº 17

	Título : ***Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 207 cm. x 148 cm. Localización : Museo de Bellas Artes. Sevilla Firma : *DºVZ - 1620* Datación : 1620 Bibliografía : Gestoso y Pérez 1910; Allende-Salazar nº 18; Mayer nº 438; Lafuente Ferrari 1943nl 19: Lafuente Ferrari 1944 nº 18; Pantorba nº 17; López Rey 1963 nº 475; Bardi nº 16; Gudiol 1973 nº 20; López Rey 1979 nº 19; Morán Turina 1999 nº 17

1621	22 años
	Título : ***San Juan en Patmos*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 135, 5cm x 102cm. Localización : The National Gallery. Londres Firma : sin firmar Datación : 1621 Bibliografía : Curtis nº 19; Allende-Salazar nº 9; Mayer nº 5; Lafuente Ferrari 1943 nº 14; Lafuente Ferrari 1944 nº 10; Pantorba nº 9; López Rey 1963 nº 29; Bardi nº 7; Gudiol 1973 nº 22; López Rey 1979 nº 12; Brown nº 14; Morán Turina 1999 nº 12.
	Título : ***Inmaculada Concepción*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 135 x 101.6 cm Localización : The National Gallery. Londres Firma : sin firmar Datación : 1621 Bibliografía : Curtis nº 4; Allende-Salazar nº 8; Mayer nº 5; Lafuente Ferrari 1943 nº 13; Lafuente Ferrari 1944 nº 9; Pantorba nº 8; López Rey 1963 nº 21; Bardi nº 8; Gudiol 1973 nº 23; López Rey 1979 nº 11; Brown nº 13; Morán Turina 1999 nº 11.
	Título : ***Retrato de María de perfil***/Cabeza de muchacha Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 25 cm. x 18 cm. Localización : Museo Lázaro Galdiano. Madrid Firma : sin firmar Datación : 1621 Bibliografía : Bardi nº 156; Beruete 1918 nº 19; Buendía 1958; Camón Aznar 1964 nº 234-235; Ezquerra del Bayo nº 45; Gállego 1960; López Rey nº 355; Pantorba nº 132.

1622	23 años
	Título : ***San Pedro en lágrimas.*** Datación : 1622 Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 132 cm. x 98,5 cm. Localización : Colección particular. Firma : sin firmar Datación : 1622 Bibliografía : Mena; Pérez Sánchez

	Título : ***San Juan Bautista*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 175.3 cm. x 152.5 cm. Localización : Art Institute. Chicago Firma : sin firmar Datación : 1622 Bibliografía : Mayer 1922 ; Lleó Cañal 2007 nº 9; Portus 2009
	Título : ***Retrato de Don Luis de Góngora*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 50.2 cm. x 40.6 cm. Localización : Museum of Fines Art Boston, Firma : sin firmar Datación : 1622 Bibliografía : Allende Salazar nº 21; Mayer 339; Lafuente Ferrari 1943 nº 22; Lafuente Ferrari 1944 nº 23; Pantorba 22; López Rey 1963 nº 496; Bardi nº 24; Gudiol 33 a 34; López Rey 1979 nº 25; Brown nº 77; Morán Turina nº 77;

1623	24 años
	Título : ***Inmaculada Concepción*** Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 142 cm x 98,2 cm. Localización : Fundación Focus-Abengoa. Sevilla Firma : sin firmar Datación : 1623 Bibliografía : Pérez Sánchez 1999; Navarrete 2009
	Título : ***Autorretrato de Velázquez***. Soporte : Óleo sobre lienzo. Medidas : 55,5 cm x 38 cm Localización : Museo del Prado. Madrid Firma : sin firmar Datación : 1623 Bibliografía : Curtis nº 223, Allende-Salazar nº 22, Mayer nº 383, Lafuente Ferrari 1943 nº 25, Lafuente Ferrari 1944 nº 25, Pantorba 1955 nº 23, López-Rey 1963 nº 565, Bardi nº 25, Gudiol nº 47, López-Rey 1979 nº 27; Brown nº 83; Gállego 1974 nº 19, Morán Turina nº 7.Harris 2003.

8.1.-
Obras de 1614

Ilustración 63
La Educación de la Virgen.
Diego Velázquez. 1614.
Universidad de Yale (EE. UU.)

8.1.1.- *La Educación de la Virgen*

1614

Título : ***La Educación de la Virgen***[1].
Datación : 1614
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 168 x136cm.
Localización : Yale University Art Gallery.
Firma : sin firmar
Bibliografía : Díaz Padrón 2010; Marciani, Albendea, Clure, Bezur, Stenger , 2014

En la portada del periódico español *El País* de 30 de junio de 2010, se daba a conocer la noticia facilitada por la Universidad de Yale (EE. UU.) del hallazgo de un óleo, atribuido a Diego Velázquez, al que denominaban *La Educación de la Virgen*, descubrimiento anunciado por John Marciani, conservador jefe de arte europeo del Museo de Bellas Artes de San Diego, como efectuado en 2003 (Ilust. 63).

El lienzo había llegado a la Universidad de Yale donado en 1925 por Henry Hotchkiss Townshend y Raynham Townshend, familia que poseía el cuadro desde hacía 40 años, encontrándose entonces en un estado avanzado de deterioro y atribuido, en principio, a un artista sevillano no identificado. Los historiadores españoles e hispanistas más acreditados en nuestro país mantuvieron reacciones diferentes ante la publicación de la noticia y de la fotografía de la obra.

Benito Navarrete, en su Blog, recogía la noticia manifestando que Marciani había tenido la idea de lanzarse con un artículo repleto de reflexiones y comparaciones, que deberían ser tenidos en cuenta al plantear el fascinante mundo de la formación del artista sevillano y declaraba conocer la obra desde 2005, año en que le había sido mostrada por Salvador Salort, en la creencia que podía tratarse de una de las primeras obras de un jovencísimo Velázquez.

[1] Disponible en web: http://artgallery.yale.edu/collections/objects/576 (Consultado el 16/08/2017)

Informaba Navarrete que la pintura era también conocida por Fernando Marías, quien se había declarado convencido, como lo estaba él, de la importancia del lienzo en relación con la producción juvenil del pintor sevillano y, se reservaba la opinión sobre su autoría, hasta poder examinar directamente la pintura y debatir esta obra en un foro científico y terminaba declarando no pronunciarse ante la falta de informes técnicos que confirmaran la mano de Velázquez en la pintura, aunque reconocía relaciones entre el lienzo y la *Inmaculada* de la Fundación Focus-Abengoa, *El Almuerzo* del Hermitage y el *Santo Tomás* del Museo de Orleans, limitándose, en definitiva, a manifestar que la pintura era sin duda sevillana, pintada en fecha cercana a 1615-1616 por un artista que miraba directamente al cuadro del mismo asunto de Juan Roelas, hoy del Museo de Bellas Artes de Sevilla[2] (Ilust. 64).

Ilustración 64
Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Juan de Roelas. 1612. Museo de Bellas Artes de Sevilla

En opinión del hispanista y catedrático de Historia del Arte estadounidense Jonathan Brown la pintura no podía considerarse un Velázquez. En una entrevista concedida a la agencia *Efe*, con motivo de la exposición *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, celebrada en Madrid, Brown reiteró que el autor de la obra era *un seguidor de Velázquez que ha hecho un pastiche de un motivo sacado del cuadro de Juan de Roelas*, así como también que no veía mucha posibilidad de que fuera un Velázquez, recordando que había estudiado la obra, concluyendo que no era *un cuadro de mucha calidad*[3].

Javier Portús aseguró que el mercado de Velázquez ya estaba agotado, al menos desde *el punto de vista de la calidad*, porque la mayor parte de las obras maestras estaban ya en el Museo del Prado y que al Prado no le interesaba cualquier Velázquez, *porque no va a aportar nada a la colección. Es más, en muchos casos también hay que ser consciente de que hay obras que no aportan, sino que rebajan el nivel de la colección*[4].

Con independencia del mayor o menor interés que pudiera tener el lienzo para la primera pinacoteca nacional, de cara a la incorporación a sus fondos de la pintura, no es menos cierto que siendo indudable en este cuadro la autoría del joven Velázquez, el interés que debe suscitar, de cara a la producción general del artista, es esencial y de vital importancia para el futuro, a la vista de los elementos y circunstancias que concurrieron en su ejecución, la originalidad del

---

[2] **NAVARRETE PRIETO, Benito:** *Mis Blogs: Benito Navarrete Prieto.* Disponible en web: http://benitonavarrete.blogspot.com.es/2010/06/la-educacion-de-la-virgen-de-la.html (Consultado el 30/07/2014)

[3] **AGENCIA EFE**: http://www.lne.es/sociedad-cultura/2010/10/25/hispanista-brown-insiste-educacion-virgen-velazquez/985110.html Consultado el 28/07/2014

[4] **PUBLICO.ES:** http://www.publico.es/culturas/325775/al-prado-no-le-interesa-cualquier-velazquez . Consultado el 28/07/2014

tratamiento, en una configuración de la historia totalmente novedosa y la tempranísima edad con que se ejecutó, demostrando un virtuosismo solo alcanzado por los genios, cualidad que mantenemos como concurrente en el sevillano.

Marciani dató la pintura como ejecutada en 1617, pero es indudable que por las obras fechadas y a la vista de la superior progresión técnica adquirida por el pintor en las fechas de dicha datación, es preciso adelantarla hasta 1614, cuando contaba el pintor 16 años de edad, todo un hecho a tener en cuenta a efectos de valorar la calidad y las virtudes o defectos de la obra.

Después del aparente desinterés inicial de los españoles por el lienzo, una vez dado a conocer y reparando el error que ello suponía, las instituciones se prestaron a colaborar en su restauración y posterior exhibición en nuestro país, lo que se llevó a efecto a través de un convenio suscrito entre Emilio Botín, entonces presidente de Banco Santander, y Richard C. Levin, presidente de la Universidad de Yale.

Corroborando lo informado por Marciani, los estudios obtenidos en su restauración indicaron que el lienzo se encuentra actualmente cortado en la parte superior en una banda horizontal de veinticinco centímetros y en la parte inferior y lateral izquierdo en otra banda de una anchura no estimada. También constataron que existían zonas afectadas por una potente abrasión y otras por la completa desaparición de la capa de pintura, que dejaban ver los fondos.

Este lienzo ha sido puesto en relación directa con el pintado por Juan de Roelas, en 1612, para el sevillano Convento de la Merced, que representa la historia de la Educación de la Virgen, conocida con el nombre de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* y que según Ceán Bermúdez estuvo situado junto a la puerta lateral de la Iglesia de la Merced[5].

No negamos esta relación, que se muestra muy directa y que la obra de Roelas fuera inmediatamente antecedente a la de Velázquez, pero existen muchas diferencias que las separan, fundamentalmente en cuanto a la manera de tratar la historia, el mensaje que encierra y los elementos iconográficos empleados por ambos pintores en sus respectivas pinturas.

Establecida la innegable autoría de nuestro artista, la importancia de este lienzo radica también en constituirse en la primera obra conocida del pintor y ejecutada en pleno periodo de formación, lo que la convierte en el referente esencial para la recopilación del resto de su producción.

En el plano iconológico, el tema de la Virgen Niña mantuvo su antecedente con el de la *Inmaculada Concepción*, como acredita un mosaico del antiguo monasterio de Cora en Estambul, datado en el siglo XIV, que representa a la Virgen en una corta edad leyendo, meditando o bordando. Este tema se trató especialmente entre los siglos XV y XVII, con fundamento en los evangelios apócrifos, que hablaban de la Educación de la Virgen en el templo cuando era niña, en particular del Libro de Santiago, que cuenta como los sacerdotes pidieron a María tejer el sagrado velo del tabernáculo y cómo la Virgen sacó para ello suertes de velos e hilos púrpuras y escarlatas para hacer su trabajo de regreso a casa[6] y también como derivada de la historia de la *Sagrada Parentela*, enlazando con una representación iconográfica, muy popular a finales del

[5] **CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800)**: *Op. Cit.* pág..232
[6] **PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO**: X, 1 -2

siglo XV, en la que Santa Ana aparecía representada de pie o sedente, con un libro y a su lado María, de pie, contando unos diez años, deletreando en la Biblia.

La historia ya había sido representada anteriormente, como lo hizo Juan de Juni en 1562 en el retablo labrado para la Iglesia de la Antigua de Valladolid, en el que puede verse a Santa Ana con un libro en las manos y a la Virgen recostada en su regazo, atenta a la lectura de su madre (Ilust. 65).

Ilustración 65
Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Juan de Juni. 1562. Iglesia Catedral. Valladolid

Esta historia enlazaba también con la defensa de las ideas inmaculistas en Sevilla, lo que a su vez explica el progresivo culto a Santa Ana, a quien la devoción popular comenzó a atribuir un papel activo en la educación de la Virgen, como reflejo del papel fundamental que las madres de la sociedad española de la época tenían en la enseñanza de las primeras letras a sus hijos, no obstante carecer la historia de apoyos doctrinales, porque en los Evangelios apócrifos y en la Leyenda Dorada se decía que María había abandonado a sus padres *a los tres años de edad*, para ser consagrada a Dios en el templo, lo que habría impedido esa educación en el seno familiar.

Contribuyó también a la difusión devocional de Santa Ana el que fuera progresivamente acogida como patrona de carpinteros, ebanistas, romeros, mineros, caballerizos, palafreneros, orfebres, tejedores, toneleros, fabricantes de escobas, madres de familia, costureros y guanteros, un amplio espectro social que posibilitó la rápida expansión de su culto, lo que llevó a que, en el mismo año de la producción de este lienzo, se iniciaran las obras de reforma del Convento de la Orden de Carmelitas Descalzas consagrado a su advocación[7].

El sevillano Convento de Santa Ana había sido fundado por Doña Ana de Santillán y Guzmán en 1475 y terminado en 1490 gracias a Doña Isabel Enrique, acogiendo en los muros laterales del presbiterio el sepulcro familiar de la casa nobiliaria de los Montemayor a la que ambas pertenecían.

También en la Cartuja de Sevilla, por fundación de Per Afán de Rivera, se había construido una capilla a la advocación de la Santa, en donde se había venerado su imagen representada en una pintura situada en el retablo del altar mayor hasta 1616, año en el que fue trasladada para su

[7] **RODA PEÑA, José**: "La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen en sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco". *El joven Velázquez: Simposio internacional*. ICAS. Sevilla, 2014

ampliación y decoración con obra de yesería. En esta capilla habían sido enterrados los restos del Almirante Colón, por expreso deseo de éste[8].

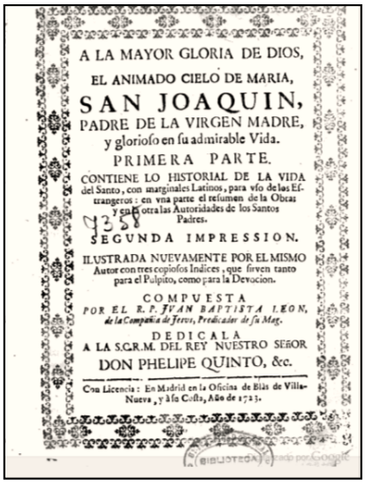

A LA MAYOR GLORIA DE DIOS,
EL ANIMADO CIELO DE MARIA,
SAN JOAQUIN,
PADRE DE LA VIRGEN MADRE,
y glorioso en su admirable Vida.
PRIMERA PARTE.
CONTIENE LO HISTORIAL DE LA VIDA del Santo, con marginales Latinos, para vso de los Estrangeros: en vna parte el resumen de la Obras y en otra las Autoridades de los Santos Padres.
SEGUNDA IMPRESSION.
ILUSTRADA NUEVAMENTE POR EL MISMO Autor con tres copiosos Indices, que sirven tanto para el Pulpito, como para la Devocion.
COMPUESTA
POR EL R. P. JUAN BAPTISTA LEON, de la Compañia de Jesvs, Predicador de su Mag.
DEDICALA
A LA S.G.R.M. DEL REY NUESTRO SEÑOR
DON PHELIPE QUINTO, &c.
Con Licencia: En Madrid en la Oficina de Blas de Villa-Nueva, y à su Costa, Año de 1723.

Ilustración 66
El animado cielo de Maria, San Joaquin, Padre de la Virgen Madre y glorioso en su admirable vida ... Juan Baptista León. 1723. Portada

La representación de la historia no fue pacífica porque mientras que popularmente se consideraba natural que Santa Ana hubiera procurado la primera formación a la Virgen Niña, desde el punto de vista doctrinal, en su perfección desde la concepción, hacía impensable que María hubiera precisado de enseñanza, fundamentándose tal pensamiento en lo que parecía deducirse de los Santos Evangelios al referir *Mientras tanto, María conservaba estas cosas y las meditaba en su corazón*[9] y en los Evangelios apócrifos al relatar que *María era la admiración de todo el pueblo. A la edad de tres años caminaba con paso seguro, hablaba tan perfectamente y ponía tanto ardor en alabar a Dios que se podía haber considerado no como una niña sino como una persona mayor, y podía permanecer en oración como si tuviera treinta años*[10].

Según estas fuentes, María solo había pasado los tres primeros años de su vida en la casa de sus padres, al estar destinada por los votos de San Joaquín a una ejemplar formación religiosa y a la consagración al culto divino, por lo que había pasado parte de su infancia cerca del Templo de Jerusalén y por otro lado, que cuando la Virgen concertó su matrimonio, ésta era huérfana de padre y madre, habiendo fallecido ambos cuando contaba unos nueve años de edad, primero su padre San Joaquín y a los pocos días su madre Santa Ana porque *la* (muerte) *de San Joaquín y Santa Ana se llevaron poco* y *tenía de edad sesenta y seis años y medio*, como también relata el padre jesuita Juan Baptista León en su obra *El animado cielo de Maria, San Joaquin, Padre de la Virgen Madre y glorioso en su admirable vida*, escrito en 1698 [11] (Ilust. 66).

Era costumbre introducida entre los judíos y observada religiosamente en todos los siglos, que cuando una familia se hallaba reducida a una sola hija, ésta se casara con el pariente más cercano de la misma Tribu, con el fin de que, distando menos los enlaces, se viese más claro cuál era la genealogía del Mesías. Por esto, cuando contaba María con quince años cumplidos y en edad de contraer matrimonio, sus guardadores hicieron juntar a sus parientes más cercanos en edad de casarse, todos pertenecientes a la Tribu de Judá y de la familia de David, eligiendo a San José por esposo[12]. Esta cronología obligaba a situar los hechos relatados en la historia en el momento en el que María contaba entre 5 y 9, edad en la que podía haber recibido las primeras enseñanzas

[8] **SERRA PICKMAN, Carlos**: *Cristóbal Colón: sus estancias y enterramiento en la cartuja de Sevilla.* Editorial CSIC - CSIC Press, 1992, págs. 182-186
[9] **LUCAS**: 2, 16-21
[10] **PSEUDO MATEO:** 6: 1
[11] **LEÓN, Juan Baptista**: *El animado cielo de Maria, San Joaquin, Padre dla Virgen Madre y glorioso en su admirable vida: Primera Parte: Contiene lo historial de la vida del santo, con marginales latinos, para uso de los estrangeros*. 2ª edición. Blas de Villanueva. Madrid, 1723, pág. 295
[12] **COISET, Jean**: *Año Christiano o exercicios devotos: Contiene la vida de N.S. Jesu-Christo sacada de los quatro Evangelistas y de la Santísima Virgen María, Madre de Dios.* Traducido por el Doctor Don Joaquín Castellot. Gomez Fuentenebro y Cia. Madrid, 1807, págs. 237-238

y aquélla en la que había quedado huérfana de madre y contando esa edad de 5 años recogió el episodio sagrado el pintor.

El joven Diego no siguió los principios iconográficos propugnados por su maestro en la configuración de la historia, sino que, realizando una nueva lectura, actualizó su contexto y lo transpoló a la vida ordinaria de la sociedad sevillana y al entorno familiar del pintor, transmitiendo con ello el convencimiento de la existencia de un trasfondo religioso en el transcurrir de la vida cotidiana de los fieles.

Es el primer lienzo en el que Velázquez sacraliza las acciones de la vida común, más concretamente las de la vida familiar en la que se desarrolló su primera juventud y, actualizándolas, las llevó al momento de la concepción del lienzo.

La escena no se limita a recoger el pasaje bíblico de la enseñanza de la Virgen, porque lo que Velázquez quiso conmemorar, al igual que lo hará después en su escena de la *Inmaculada* de 1621 o en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, fue los eventos familiares, que en este caso no es otro que la celebración del momento en que Jerónima Velázquez comenzó a instruir a su hija Juana en las enseñanzas de la Iglesia, no tanto en la lectura o aprendizaje de las primeras letras, porque como ya hemos visto anteriormente, Jerónima no sabía leer. Por ello, especial significación mantuvo la elección de los modelos de sus figuras, porque como más extensamente se ha hecho mención en el apartado de *Los modelos de Velázquez*, se han identificado a los personajes de la historia sagrada, correspondiéndose el padre de Diego, Juan Rodríguez de Silva, con el personaje de San Joaquín, su madre Jerónima Velázquez con el personaje de Santa Ana y su hermana pequeña Juana con el de la Virgen Niña, corroborando la intencionalidad del lienzo en la lectura de celebrar sagradamente los acontecimiento familiares y correlativamente de cotidianizar las historias sagradas.

Las edades representadas por todos los modelos intervinientes facilitan una mejor datación de la obra, que obligan a situarla en el temprano año de 1614, cuando contaba su hermana Juana 5 años, la misma edad en la que la Virgen comenzó su instrucción religiosa.

En esta historia sagrada, Velázquez se inició como auténtico creador de sus propios episodios, vistos desde una perspectiva renovada e innovadora, basada en la realidad social imperante y con origen en las noticias sobre las nuevas vías de expresión artísticas llegadas desde Italia, matizadas por el contenido de los antiguos textos doctrinales y de los modelos de los clásicos, como fruto de la búsqueda de la plasmación de la visión erudita en su pintura, aspiración claramente heredada de su maestro.

Si la obra de Roelas no satisfizo a los Inquisidores *sevillanos*, menos tuvo que satisfacer la de Velázquez, como puede deducirse de los escritos de su maestro, en los que se hizo eco de la controversia existente en torno a la procedencia o no de llevar estas historias a la figuración pictórica y escultórica e hizo que Pacheco, dejando constancia de la popularidad del asunto, manifestara sus reservas en torno a la adecuación de la misma a la doctrina, toda vez que María, en su Concepción Inmaculada, había tenido la concesión divina de la gracia de la ciencia infusa, lo que suponía el del conocimiento sin haber precisado aprendizaje y la consecuencia de que

Santa Ana no habría necesitado enseñarle las primeras letras, dado que este cometido habría recaído en el Espíritu Santo[13].

Refiriéndose Pacheco a la obra de Roelas sobre *La Educación de la Virgen*, tachó a ésta de falta de decoro, con las siguientes palabras:

> *Con menos fundamento, y más frecuencia , se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero abrazada del vulgo; digo nueva, porque he observado que habrá 24 años, poco más o menos, que comenzó hasta este de 1636, de una Santa Ana de escultura que estaba en una capilla en la iglesia parroquial de la Madalena, la cual acompañó después un escultor moderno con la Niña leyendo; de donde pintores ordinarios la estendieron, hasta que el licenciado Juan de Roelas (diestro en el colorido, aunque falto en el decoro) la acreditó con su pincel, en el convento de la Merced de esta Ciudad; donde está la Virgen arrodillada delante de su madre, leyendo en casi un misal, de trece o catorce años, con su túnica rosada y manto azul sembrado de estrellas y corona imperial en la cabeza; tiene a su lado Santa Ana un bufete con algunas colaciones del natural y debaxo, un gatito y perrillo, junto a la Virgen está una canastilla de labor con otros juguetes; y aunque es verdad que ha parecido a algunos doctos no haber fundamento bastante para reprehender semejante pintura, de lo mucho que al autor de la advertencia pasada sobra, no valdremos en ésta, poniendo, primero, las razones con que se disculpa esta pintura*"

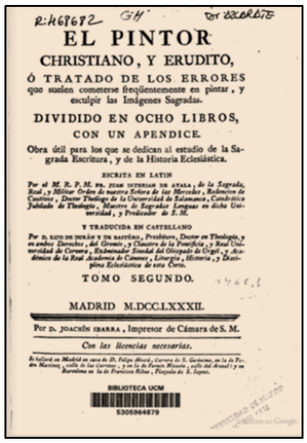

EL PINTOR
CHRISTIANO, Y ERUDITO,
Ó TRATADO DE LOS ERRORES
que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas.
DIVIDIDO EN OCHO LIBROS,
CON UN APENDICE.
Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica.
ESCRITA EN LATIN
Y TRADUCIDA EN CASTELLANO
TOMO SEGUNDO.
MADRID M.DCC.LXXXII.
Por D. JOACHIN IBARRA, Impresor de Cámara de S. M.
Con las licencias necesarias.
BIBLIOTECA UCM

Ilustración 67
El pintor cristiano, y erudito ..., Juan Interian de Ayala. 1782. Portada

A pesar de estos reproches, la devoción popular aceptó el tema de la enseñanza de la Virgen con especial benevolencia, por tratarse de un asunto de la Virgen Niña, como acreditan las numerosas representaciones que tuvo la historia en la imaginería del momento y que incluso Pacheco interviniera en la policromía de la obra de Juan Martínez Montañés *Santa Ana instruyendo a la Virgen Niña*, fechada en 1633.

La devoción popular fue pronto contrarrestada por opiniones procedentes de tratadistas cristianos y predicadores, como más explícitamente se pronunció el teólogo y tratadista Juan Interián de Ayala, siguiendo a Pacheco y a Juan Molanus, con las ideas recogidas en su libro *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometer freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, donde enuncia cómo no debe pintarse a la Virgen niña, en los siguientes términos:

> *Se ha de advertir que es muy absurda la pintura que suele representar a la Virgen de edad de siete u ocho años, junto a Santa Ana, su madre que en un libro que trae en sus manos le enseña a deletrear y los primeros rudimentos de las letras. Lo cual en ningún modo es conforme a lo que se dice ya con unánime consentimiento, y parece confirmarlo la Iglesia con su dictamen sobre la presentación de Nuestra Señora en el Templo. Pues afirmándose que dicha presentación se hizo cuando la Virgen tenía sólo tres años, ¿Cómo podrá pintarse el que la misma Virgen, a la edad de ocho o aún de cinco años le enseñase a leer su venerable madre, siendo muy difícil de creer que aprendiese las letras en la tierna edad de no más*

[13] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. Cit. págs*. 582-584

de tres años? Además, no faltan quienes afirman que ni su madre ni ningún otro maestro se las enseñó, sino que las aprendió del Espíritu Santo[14] (Ilust. 67).

Adentrándonos en el lienzo, resulta revelador también la calidad con que el pintor recreó los objetos cotidianos incorporados a la escena, que plasma en un magnífico bodegón, incluyendo no solo los alimentos con los que San Joaquín atendía al sustento familiar, sino también las *chucherías* con que incentivaba a la joven Virgen en su aprendizaje, que muy bien pudieran haber sido las mismas con las que incentivaron sus padres a su pequeña hermana Juana.

Incluye también el joven Diego dos animales, un perro y un gato, que aparecen tumbados en el suelo, los mismos animales presentes en la obra de Roelas, aunque de razas diferentes y no será la primera vez que los animales estén presentes en las pinturas sevillanas de Velázquez, lo que pudiera significar que estuvieron también asimilados a su vida doméstica y juvenil.

Ilustración 68
La Sagrada Parentela. Juan de Roelas. 1634. Museo de Bellas Artes de Bilbao

La escena se diviniza con la presencia de un ángel solo perceptible en una parte del vestido y las manos, que, desde lo alto, presencia y acompaña la acción, en una construcción del binomio celestial-terreno, muy similar a la que posteriormente utilizará de manera invertida en *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, aunque resulta imposible reconstruir más concretamente la relevancia de la inclusión de esta figura, por el corte sufrido por el lienzo, que ha impedido su completa visibilidad.

A pesar de su juventud, la pintura de Velázquez tuvo que tener una inmediata repercusión en los ambientes sevillanos, por las similitudes representativas adoptadas por Herrera el Viejo, quien en su lienzo *La Sagrada Parentela*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, introdujo un tratamiento muy similar al de la obra velazqueña, pero mientras que Velázquez pintó su historia en 1614, con escasos 16 años y en pleno aprendizaje artístico, Herrera la pintó en 1634, en el final de su ejercicio artístico, contando 64 años de edad (Ilust. 68).

Esta diferencia establece también el espacio que existió entre ambos pintores, en el que el joven Diego, no obstante su corta edad, sale claramente ganador anunciando los éxitos de los que será merecedor en los años siguientes, al igual que mantiene una consecuencia que refuerza lo ya expuesto en relación con el aprendizaje de nuestro pintor.

---

[14] **INTERIÁN DE AYALA, Juan**: *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometer freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Joaquín Ibarra. Madrid,1787, pág.323. Disponible en web: http://books.google.es/books?id=7tvc98q1qGoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=Santa%20Ana&f=false (Consultado el 31/07/2014)

8.2.-
Obras de 1615

Ilustración 69
Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre / El almuerzo.
Diego Velázquez. 1615.
Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia

8.2.1.- *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre* / El almuerzo

1615

Título : ***Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*** / El almuerzo[15].
Datación : 1615
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 108,05 cm x 102 cm.
Localización : Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia
Firma : sin firmar
Bibliografía : Allende-Salazar nº 2; Mayer nº 121; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 1; López Rey 1963 nº 113; Bardi nº 18; Gudiol 1973 nº 7; Gaya Nuño 1974; López Rey 1979 nº 3; Morán Turina 1999 nº 2.

El presente lienzo que por razón a la temática presentada identificamos como *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*, ha sido denominado mayoritariamente *El almuerzo*, por la acción que representa, aunque también ha sido designado por otros autores como *Tres hombres a la mesa* o *Campesinos a la mesa*[16] (Ilust. 69).

[15] Disponible en web: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/32729/?lng=es (Consultado el 16/08/2017)
[16] **MORÁN TURINA, Miguel**: *Diego Velázquez*. Ediciones AKAL. Madrid, 1999, pág. 20

En la actualidad pertenece a la colección del Museo del Hermitage, en donde ingresó en 1775, figurando entre sus fondos con el núm. 389 de su inventario, procedente de la colección de Catalina de Rusia.

Aunque mantiene un buen estado de conservación, presenta algunos desgastes que no afectan a las partes principales del cuadro, habiendo sido sometida a un proceso de reentelado.

Al día de hoy, se encuentra precisada de una profunda limpieza para eliminar los torcidos barnices de su superficie, que impiden percibir adecuadamente muchos de sus detalles y su verdadero colorido.

La pintura fue fechada por Mayer en 1620, mientras que la opinión más generalizada de los críticos sitúa su ejecución entre 1617-1618. El Museo del Hermitage, recogiendo esta opinión, lo data en 1617.

La identificación de los protagonistas de la historia, llevadas a cabo en este trabajo, obliga, por razones de la cronología de sus personajes y las características técnicas de su ejecución, a adelantar aún más la fecha de su ejecución, para fijarla en 1615, dado que en 1616 Velázquez exhibía ya una técnica más depurada, como la mostrada en *San Pedro en lágrimas*, datado en ese mismo año.

Moffitt interpretó la escena como la *Cena de Emaús* [17], hipótesis descartada por Brown que la ha venido considerando como un ejemplo de *pittura ridicola*[18] .

Los autores no se han prodigado en el estudio del significado de este lienzo, limitándose a describir la acción que los personajes desarrollan y la identificación de éstos como campesinos, apuntando la reiteración de los modelos utilizados por el pintor en otros de sus lienzos coetáneos o describiéndola como *escena de taberna*.

Sin otra manera más veraz de historizar, ni contextualizar el lienzo, sugirieron que podía representar las tres edades del hombre[19] demostrándose tal opinión incierta e inapropiada.

Tampoco se trata de una escena de taberna o de gente vulgar, como también se ha venido sugiriendo, porque lo que Velázquez representó fue una visión doméstica, protagonizada por su propia familia, sin otra intencionalidad que la de ejercitarse en el arte de la pintura directamente del natural, plasmando la realidad tal y como se presentaba ante sus ojos y, con estos sencillos presupuestos, abrió inconscientemente el panorama artístico hispalense a otra serie de escenas, no cultivadas hasta entonces.

Identificados los personajes intervinientes en la escena como su padre Juan Rodríguez de Silva y sus dos hermanos Fernando y Silvestre, como hemos desarrollado más extensamente en el apartado de *Los modelos de Velázquez*, el momento escogido por el pintor para plasmar en su lienzo se corresponde con el instante en el que el padre, al regreso del trabajo, se encuentra sentado a la mesa, acompañados de sus hijos que, sin participar en el refrigerio, le acompañan y le sirven, mientras el joven Diego, como si de un fotógrafo se tratara, inmortaliza la escena.

Los tres protagonistas de la historia participan en la acción, el padre consintiendo posar pacientemente como modelo mientras almuerza, aparentemente ajeno al hecho artístico y los

---

[17] **MOFFITT, Jonh F**.: *VELAZQUEZ, práctica e idea estudios dispersos*. Autor-Editor. Málaga, 1991, pág. 27
[18] **BROWN, Jonathan**: *Velázquez. Pintor y cortesano.* Alianza Editorial. Madrid, 1986, pág. 12-15
[19] **MUSEOS DEL MUNDO**: *Museo del Ermitage*. Barcelona. Planeta Agostini. Barcelona, 2005 , pág. 61

dos hermanos celebrando su creación. Solo así, puede comprenderse la actitud de los dos jóvenes, Juan levantando el dedo pulgar de su mano derecha y Silvestre levantando la botella de vino con la que atiende a su padre, escenificando con ello su señal de aprobación, intencionalidad que refuerzan con sus miradas, porque éstas se dirigen directamente al pintor y no al padre al que acompañan en la escena.

Frente a ellos se sitúa el director de la obra, que no es otro que el propio artista, pintando la escena directamente del natural, en una realidad que le sirve de modelo y que tantos asuntos diferentes le ofrecía para captar con su pincel.

Por ello, la estancia en la que se desarrolla la escena no es una posada, como han creído ver y deducir algunos autores, sino el interior de la misma casa familiar del pintor.

No debemos olvidar que, en el siglo XVII, no se conocían las estancias destinadas a comedor y los niños y jóvenes de la edad de sus hermanos, comían con las mujeres.

Durante el día o la noche, los momentos dedicados a la actividad de la comida en las clases populares se desarrollaban en las cocinas, junto al fogón y en las casas de gente más acomodada lo hacían en la intimidad de las recámaras, en donde de manera habitual se colocaba una pequeña mesa, donde se servían los alimentos, salvo que el número de comensales fuera mayor o se celebrara una fiesta, en cuyo caso se habilitaba una habitación, galería o patio para colocar la mesa[20].

Los alimentos durante la comida se manipulaban con las manos o con la ayuda de un cuchillo y los alimentos sólidos se ingerían con la ayuda de los dedos, tomados aquéllos con sus puntas.

Las mujeres no se sentaban a la mesa, sino que comían *sentadas a mujeriegas* en el suelo, lo que nos proporciona la perfecta explicación del por qué en la mesa solo aparecen los hombres.

El hecho que la comida que recoge la escena se celebrara en una recámara, justifica la idea de que la familia de Juan Rodríguez de Silva gozó de una posición acomodada, que se refuerza también a través de uno de los elementos secundarios de la pintura: la espada que aparece colgada de la pared, que nos ofrece una más importante información en relación con su origen, porque visto que la escena recoge un momento cotidiano de la vida familiar del pintor y que los personajes son los miembros de su familia más directa, la espada también formó parte de su entorno y, por el mismo motivo, el sombrero y la espada, no son sino dos de los objetos personales de la pertenencia del cabeza de familia.

Identificamos el arma como una espada *ropera*, arma asociada en nuestro Siglo de Oro como parte de la vestimenta de un gentilhombre que, militares y civiles, podían llevar con su atuendo civil, con fines defensivos u ofensivos o como complemento ornamental.

La espada se componía de *la guarnición* o empuñadura, cuya misión era proteger la mano y que guardaba un cometido defensivo y de la *hoja*, que quedaba reservada para las funciones de ataque y parada (Ilust. 70).

Este tipo de espadas fueron evolucionando en su empuñadura con el paso del tiempo, partiendo de una configuración inicial a base de *arcos metálicos*, conocidas como empuñadura de *lazo*, hasta

[20] **CURIEL, Gustavo; RUBIAL, Antonio**: "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". *Pintura y vida cotidiana en Méjico (1650-1950).* Fomento Cultural Banamex. Méjico, 1999, pág. 105

cubrir progresivamente la mano a base de placas de metal, que pasaron a denominarse empuñaduras de *concha.* llegando a adoptar, en sus últimos momentos, forma de taza.

El tipo de empuñadura que Diego pintó en su lienzo se corresponde con la empuñadura de *lazo acestado* o en forma de cesta, con una simplificación y elegancia de su arco [21], cuyo uso no se popularizó hasta el segundo tercio del siglo XVI, aunque su fabricación se continuó hasta entrado el siglo XVII (Ilust. 71).

Ilustración 70
Espadas roperas en el Museo Histórico Militar de Sevilla

La ligereza de la empuñadura de la espada recogida en el lienzo, nos lleva a datarla, en razón a la evolución de su diseño, en el último tercio del siglo XVI, por lo que tuvo que haberla adquirido durante su juventud y su pertenencia denota un signo de hidalguía en el origen familiar, que disipa las dudas que se han venido planteado en la historia sobre el origen nobiliario del pintor, porque además de su función primigenia de defensa, la espada denotaba y exteriorizaba el poder económico y social de quién la portaba.

Ilustración 71
El almuerzo. Diego Velázquez. 1615. Detalle de la espada

En el caso de Juan Rodríguez de Silva habría formado parte de su atuendo civil y habría sido portada como signo de su dignidad social y condición de hijodalgo, dado que no se le conoce, después de su matrimonio, empleo militar alguno.

De regreso al lienzo, el realismo que desde el punto de vista técnico alcanzó Velázquez al pintar los objetos que contiene y la modulación de las sombras que obtuvo, le permitieron hacer perceptibles las partes de los objetos no visibles, en forma que resulta vivamente ensalzable, pudiendo afirmarse que su resultado habría estado a la altura de cualquier virtuoso pintor en plena madurez artística, lo que

[21] **PÉLAEZ DEL VALLE, José María**: "La espada ropera española en los siglos XVI Y XVII". *Gladius XVI* (1983). CSIC. Madrid, 1983, pp. 147-199. Disponible en web: http://gladius.revistas.csic.es/index.php/gladius/article/viewFile/127/127 (Consultado el 03/05/2015)

hace más destacable las calidades alcanzadas, si tenemos en cuenta que el joven sevillano los pintó cuando contaba dieciséis años de edad.

En la espada resaltan las pinceladas grisáceas, utilizadas para imitar los brillos del metal, con las que consiguió dar corporeidad y volumen al objeto. Las sombras que proyecta la espada en la pared aparecen también magníficamente conseguidas, sin la artificialidad propia de la época, permitiendo adivinar la existencia de algún otro elemento más, también colgado, que podría tratarse del cinturón o soporte con que el arma era asida al cinto, aunque por quedar en la oscuridad, no permite una más clara identificación.

Igual brillantez consiguió en el dibujo del sombrero. No se trata de un sombrero militar, sino del sombrero de un servidor público, en el que el ala, el abombado y los arrugados del tejido están magistralmente resueltos para una obra tan temprana.

En la servilleta que cuelga debajo del sombrero, aunque ocultos por los barnices, se perciben claramente los blancos propios del joven Velázquez, sumamente intensos y brillantes y que, destacando sobre el oscuro fondo de la pintura, potencian la sensación de profundidad de la escena, mediante el aclarado que su luz produce en los fondos.

Los frunces de la servilleta que se forman alrededor de la cinta que le da forma y permiten asirla alrededor del cuello del comensal, le proporcionan un verismo extraordinario, consiguiendo el pintor captar perfectamente los efectos provocados por el uso de la misma, a través de la modulación de las arrugas, sabiamente concentradas en el centro de la pieza.

Si destacables resultan estos elementos accesorios de la escena, más lo son los convertidos en elemento principal de la representación, sobre los que gira la acción, que se identifican con la mesa vestida y los alimentos que descansan sobre ella, esperando servir de refrigerio al comensal.

El mantel que cubre la mesa ofrece la medida del avance técnico del pintor y su progresivo dominio del pincel en un espacio temporal muy breve, que percibimos a través de la potencia e intensidad de la tonalidad del blanco de sus pigmentos, que también usa para destacar los objetos. En la simplicidad que supone el desarrollo horizontal del mantel, consiguió el pintor un realismo extremo, acentuado por la iluminación directa de su superficie y complementado por el verismo en sus caídas adaptándose perfectamente al soporte que recubre y que es usado por el pintor para completar la sutil captación del ambiente descrito y el trasfondo psicológico de la obra.

El hondo plato de loza que contiene los alimentos, identificados por algunos autores como mejillones y que muy bien podrían tratarse de arenques en salazón, el vaso de vino blanco, el pan y las dos granadas, junto con el cuchillo que espera y el nabo que ingiere el comensal, completan los objetos dispuestos sobre la mesa.

Estas viandas constituyen una crónica del tipo de alimentación de las clases medias sevillanas que, en estaciones calurosas, se componían de verduras, pescado y fruta, acompañados de pan y vino, lo que situaría el espacio temporal en el que se desarrolla la acción en la estación estival.

La colocación del pan y del cuchillo en los límites de la superficie plana de la mesa integra un recurso habitual, propio del momento en el que se ejecuta la pintura, reiterado en todos los bodegones de la primera década del siglo.

En los elementos de la vajilla destaca la transparencia conseguida en la representación del vidriado de la loza, que ejecutó mediante simples pinceladas blancas trazadas en el redondeado borde del ala de los platos y que se aprecia igualmente en el vidrio del vaso, que permite distinguir las aguas que forma el acanalado de su decoración.

Las granadas y los arenques aparecen pintados con un perfecto colorido, que acentúa su realismo, permitiendo una contemplación en su completa morfología.

Si los avances compositivos y técnicos reflejados en esta obra fueron importantes, más resulta el proceso de la creación plástica del pintor, porque Velázquez se planteó esta obra, desde el punto de vista de la creación poética, elevando las acciones cotidianas a verdaderas acciones artísticas susceptibles de tratamiento pictórico, mientras que en su entorno artístico, incluido el de su maestro Pacheco, se contemplaba otra realidad, inserta aún en la estética tardomanierista en la que su preceptor estaba anclado, como se constata en su producción coetánea referida a la planificación de su lienzo *Cristo servido por los ángeles en el desierto*, que se fecha en ese mismo año de 1616 (Ilust. 72).

Ilustración 72
Cristo servido por los ángeles en el desierto. Francisco Pacheco. 1616.

Esta obra le fue encargada a Pacheco con destino al refectorio del convento de San Clemente de Sevilla y constituyó una de sus obras de mayor empeño desde el punto de vista compositivo, de su ejecución y plasmación de los detalles, como afirmó el profesor Valdivieso[22].

[22] **VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel (1985)**: *Op. Cit.*, pág. 29

LIBRO DE LA IMITA-
CION DE CHRISTO
nuestro Señor.
EN EL QVAL SE RECOGEN
los bienes que tenemos en Christo nuestro Señor, y se comunican a los que lo imitan. Y se proponen las virtudes del mismo Señor, en que lo devemos imitar, sacadas del Evangelio, y confirmadas con autoridades y exéplos de santos.
COMPVESTO POR EL PADRE FRANcisco Arias de la Compañia de Iesus, natural de la Ciudad de Sevilla.
DIRIGIDO AL LICENCIADO Antonio Sirvela de Cardenas, Presidente de la Chancillería Real de Granada.
IHS
CON PREVILEGIO.
Impresso en casa de Clemente Hidalgo. Año. M.D.XCIX.

Ilustración 73
Libro de la Imitación de Chisto nuestro Señor. Francisco de Arias. Portada

El empeño fue parejo al desafío que la obra le supuso, al precisar la historia una nueva interpretación que diera satisfacción a las opiniones que se imponían en la doctrina cristiana, lo que tuvo que llevar consigo un intenso trabajo de estudio previo, hasta conseguir la perfecta planificación de los elementos compositivos y que éstos dieran satisfacción a la doctrina imperante.

Teniendo la necesidad de documentarse, dados los usos de Pacheco, tuvo que acudir a las bibliotecas de sus amigos eruditos, mantener reuniones con ellos e intercambiar opiniones para fundar doctrinalmente su historia. Ello quiere decir que el encargo tuvo que realizarse a lo largo de 1615 y su ejecución sustanciarse en el siguiente año.

El episodio que recoge la pintura de Pacheco es el momento en el que Cristo, habiendo sufrido las tentaciones del demonio durante su retirada y ayuno en el desierto y habiéndolas superado todas ellas, es asistido por los ángeles ofreciéndole alimentos y regocijo musical en su reposo[23].

La madre Agreda María de Jesús describió años más tarde este episodio en su libro *Mística de Dios*, publicada después de su muerte, en la siguiente forma:

> *Restituído su Magestad al desierto, dice el Evangelio, que los Ángeles le ministraban y servían, porque al fín de estas tentaciones y del ayuno le sirvieron con un manjar celestial, para que comiese, como lo hizo, y con este divino alimento recobró nuevas fuerzas naturales su sagrado cuerpo: y no solo le asistieron a esta comida los santos Ángeles y le dieron la enhorabuena, pero las aves del desierto acudieron también a recrear los sentidos de su Criador humanado con cánticos y vuelos graciosos y concertados ...*[24]

Es también probable que uno de los libros consultados por Pacheco fuera el *Libro de la imitación de Christo nuestro Señor*[25] del jesuita Francisco de Arias que se ocupó del episodio presentándolo como ejemplo del ayuno y de la actitud que debía mantener el cristiano frente a la comida y exhortando a la frugalidad en el comer (Ilust. 73).

Esta historia estuvo enmarcada dentro del contexto sociocultural hispalense de los primeros años del siglo XVII y de las numerosas fundaciones conventuales que se materializaron desde finales del siglo anterior, todas insertas en la práctica del ascetismo y el ejercicio de la penitencia, como sistema de vida.

En este ambiente, el relato que contenía se convirtió en vehículo recordatorio del premio al ayuno y a la abstinencia que integraban las normas de vida de los religiosos, particularmente en la Orden del Cister, al que pertenecía el comitente convento femenino de San Clemente, convertido en la imagen ideal para la decoración de los comedores conventuales.

Las diferencias que presentan ambos lienzos constatan que Velázquez no aceptó la tradición artística imperante que propugnaba la representación de la belleza formal en la pintura, basada

[23] **MATEO**: 4:11
[24] **MARÍA DE JESÚS, Agreda madre**: *Mistica de la ciudad de Dios*. Miguel Manescal. Lisboa, 1684, pág. 86
[25] **ARIAS, Francisco de:** *Libro de la imitación de Christo nuestro Señor*. Sevilla, 1599

en la idealización del objeto de representación, porque se ejercitó buscando la plasmación de la realidad, siguiendo claramente la nueva idea de la pintura propugnada por Caravaggio.

De esta manera, el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/ El Almuerzo, se muestra como contrapunto de la obra de Pacheco, porque en vez de pintar la comida celestial, el joven Diego pintó una simple y cotidiana comida familiar, integrando en su lienzo *un fragmento de la vida de un hombre*, en lo que Ortega llamó *reviviscencia* de los cuadros[26], realizando de esta forma una contemplación vital y filosófica de la historia representada y, reformulando la contada por su maestro Pacheco, al elevarla a una categoría solo alcanzada hasta entonces por las historias sagradas.

Las incógnitas ofrecidas por la pintura no se agotan en sí mismas. Al tratar la vida de Velázquez en sus primeros años sevillanos, nos referimos específicamente a la posibilidad de que, algunas de las obras propuestas como de la autoría del pintor, lo fueran de la producción de su hermano Juan, siendo ejemplo de ello la réplica del lienzo que nos ocupa, conocido como *Almuerzo con muchacha* del Szépmnivészcti Muzeum de Budapest y la contemplación conjunta de ambos lienzos facilita la comprensión de la cuestión que planteamos (Ilust.74 y 75).

Ilustración 74
Retrato de Juan Rodríguez de Silva, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre / El almuerzo. Diego Velázquez. 1615. Museo del Hermitage

Ilustración 75
Almuerzo con muchacha. Juan Velázquez. 1615. Museo de Bellas Artes de Budapest

Aunque sin constituir un elemento sustancial, los lienzos no guardan el mismo formato, mientras que en el primero de los lienzos el formato es prácticamente cuadrado (108,05 cm x 102 cm.) el segundo mantiene un formato más alargado (112 cm x 96 cm), más propio de la moda imperante en años posteriores y que modifica la planificación de la escena.

En el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El almuerzo percibimos un planteamiento de la acción narrada por un autor diferente al de la segunda de las obras *Almuerzo con muchacha*. Mientras que en el primero de los lienzos los personajes se

[26] **ORTEGA Y GASSET, José**: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, pág. 238.

interrelacionan con el pintor, en la segunda de las obras se interrelacionan únicamente con la acción que desarrollan.

De esta manera Juan, en el primero de los lienzos, dirige su mirada y su signo de aprobación al autor de la obra, es decir a su hermano Diego, que se encuentra situado fuera de la escena, mientras que, en la segunda, al ser él mismo el autor de la obra, participa en la escena manteniendo también el dedo levantado en señal de aprobación del hecho creativo, pero dirigiendo este signo hacia sí mismo, razón por la que su mirada se mantiene dentro de la escena y en el entorno de la acción.

Los alimentos y los objetos que se encuentran sobre la mesa, en esta segunda obra, no son los habituales de la comida del padre del pintor, son elementos más propios de los bodegones de naturalezas muertas que comienzan a prodigarse en años posteriores, manteniendo una agrupación poco realista e incorporando objetos de representación no habituales en el uso familiar, recurso también de esas naturalezas muertas de datación posterior.

Razones técnicas evidentes justifican también la diferente autoría, en particular la transparencia que consigue Diego en la botella, a través de la que se percibe la manga de Silvestre, que no la consigue Juan a través de la copa de vino que sirve Juana a su padre.

Más importantes son las diferencias existentes respecto a la identificación y forma de representar a los personajes. La imagen del padre Juan Rodríguez de Silva no aparece captada directamente del natural, sino que está claramente copiada del primero de los lienzos y ejecutada con menos virtuosismo, siendo claramente perceptibles una deficiente captación del volumen, una menor calidad de los paños del vestido, un apreciable error de dibujo en el escorzo del brazo y una absoluta falta de realismo en la ejecución de las manos, que aparecen estereotipadas y más propias de una estética femenina, por el alargamiento y finura de los dedos.

La figura del joven Juan tampoco aparece captada directamente de la realidad, sino copiada de la *Cabeza de joven* de 1617 y, por último y lo más importante, Silvestre ha sido sustituido por Juana, a la que se identifica en el lienzo a la edad de 9 años, lo que sitúa la ejecución de la pintura en 1618 y no en la fecha de 1615, año de datación de la primera.

En la figura de Juana se ejercitó Juan en el escorzo, que su hermano Diego había ensayado dos años antes en el *Retrato de María en la cocina* de 1616, pero sin el brillante resultado conseguido por este último, dado que la implicación del personaje que consiguió no ha sido alcanzada en esta obra por su autor, al perderse la mirada de Juana en el infinito, en vez de conseguir concentrarla en la acción que desarrolla.

La mano y brazo derechos de Juana presentan evidentes errores de proporción y de dibujo que Diego había demostrado haber superado dos años antes y, no obstante, la cercanía estética de ambas pinturas, están ausentes los elementos personales de los personajes en la escena, lo que refleja también la falta de *inventiva* en el pintor, que Diego mostraba al configurar los espacios pictóricos de sus obras, personalizándolas.

Si el segundo de los lienzos hubiera sido pintado por Velázquez, tendríamos que datarlo en fecha anterior al primero, por exhibir una técnica bastante inferior, sin embargo, en 1615 Diego no habría podido pintar a Juana con 9 años, porque en ese año contaba solo 6 años y Velázquez la habría pintado con esa edad, circunstancia que impide su atribución.

Estos hechos unidos a los demás que denotan la inferior capacidad artística de su autor, apreciable en la planitud del mantel, la ejecución estereotipada y no naturalista de las manos y rostros de los personajes y su inexpresividad y la falta de transparencia del vaso y de la botella, hace que hayamos identificado a Juan Rodríguez Velázquez, como su autor ejercitándose éste en la copia, con variantes personales, de las obras de su hermano y datándola en 1618.

Nuestra propuesta explicaría los años de diferencia en la datación de las obras, que coinciden con los mismos en los que Juan tardaría en llegar a poder ejercitarse en el arte de la pintura por la diferencia de edad existente entre ambos autores, que supuso el previo aprendizaje junto a su hermano Diego y explicaría igualmente la diferente calidad artística de los lienzos y una configuración, en el segundo de ellos, más propia de años posteriores.

Se ha considerado el *Almuerzo con muchacha* como una obra de taller y en este caso tendría pleno sentido esta calificación, porque solo su hermano habría tenido autorización del joven Diego para poder copiar sus obras, cuando esta copia entrañaba una reproducción de la imagen de sus familiares más directos.

Para poder entender a Velázquez y sobre todo para identificar las obras de su autoría hay que localizar en ellas la *genialidad* del sevillano y esta genialidad, por asunto, tratamiento de la escena y técnica de ejecución de la pintura, está solo presente en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo, debiendo reservar al catálogo de Juan Velázquez o *Juan Belasquez* la autoría del *Almuerzo con muchacha.*

8.3.-
Obras de 1616

Ilustración 76
Las lágrimas de San Pedro.
Diego Velázquez. 1616.
Colección particular. Españ

8.3.1.- *Las lágrimas de San Pedro*

1616

Título : ***Las lágrimas de San Pedro***
Datación : 1616
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 127,5cm x 100cm
Localización : Colección particular. España
Firma y fecha : DºVZ, 1616.
Bibliografía : Inédito

Incorporamos al catálogo sevillano del pintor este inédito lienzo de *Las lágrimas de San Pedro* como obra firmada y datada de Diego Velázquez en el temprano año de 1616 (Ilust. 76).

La firma en acróstico *DºVZ, 1616* es similar a la firma que el pintor utilizó posteriormente en el *Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera*, obra admitida de forma unánime por la crítica como autógrafa del pintor, que aparece firmada con las iniciales *DºVZ* o *D.VZ*, interpretadas también como monograma de Velázquez (Ilust. 77).

Ilustración 77
Las Lágrimas de San Pedro. Diego Velázquez. 1616. Detalle de la firma y fecha

La importancia de este lienzo, que presentamos como inédito, no solo radica en la firma, sino también en la fecha de su producción, porque permite sentar nuevas bases ciertas para la

correcta datación de la producción del joven Velázquez y nuevos parámetros sobre los que valorar la importancia de sus obras.

El adelanto de dataciones permite, a su vez, apreciar la superior capacidad artística del sevillano, quien, a una muy temprana edad, consiguió exhibir una inusual madurez artística y demostrar que Velázquez alcanzó en su juventud calidades que artistas consagrados fueron incapaces de obtener en la época, constatándose de esta manera una precocidad del pintor, rayana en la genialidad, que hasta ahora no le había sido reconocida en su etapa sevillana.

La mera contemplación del lienzo permite comprobar el salto artístico dado por el pintor entre la primera de sus obras *La Educación de la Virgen* de 1614 y éste de *Las lágrimas de San Pedro*, incorporando mayor colorido al lienzo, nueva expresividad en el personaje y la utilización de temas novedosos en el tratamiento de sus historias sagradas.

Al mismo tiempo que Velázquez revolucionaba la pintura sevillana con sus escenas domésticas, en sus lienzos de temática religiosa estuvo absorto en el espíritu de la Reforma Católica, siguiendo las pautas de su maestro Pacheco, como podemos apreciar a través del repertorio temático de su producción, ya que una parte importante de su obra estuvo dedicada a la representación de los santos y, a su través, fundamentalmente del sacramento de la penitencia o la exaltación del inmaculismo, en los que estuvo inmersa la sociedad sevillana de la primera década del seiscientos.

Unos de los valores fundamentalmente defendidos por la Reforma fueron el sacramento de la penitencia y el sacramento de la confesión. El segundo justificaba al primero y situaban al hombre en el plano de la salvación con Dios, a través del arrepentimiento.

La idea que San Pedro, como cabeza de la Iglesia, origen del Papado y el más principal de los apóstoles hubiera negado a su Maestro y después hubiera sido perdonado, no solo le acercaba más a los fieles, sino que les invitaba a emularle para merecer también, a través del arrepentimiento, el perdón divino, que quedaba respaldado por el sacramento de la confesión, asuntos de indudable importancia para la doctrina cristiana surgida del Concilio de Trento y que explica la abundancia de representaciones de este episodio evangélico en la pintura del primer tercio del siglo.

El tratamiento de la historia en este lienzo no es novedoso en sí mismo, aunque se aprecien secundarias aportaciones personales del pintor.

Sus antecedentes representativos tenemos que situarlos en los utilizados por el toledano Doménikos Theotokópoulos *El Greco*, evidente creador del tipo en las diversas versiones del Santo que, datadas entre 1590 y 1610, incluyeron hasta cinco versiones, en variaciones derivadas de la evolución estilística del pintor y que estuvieron basadas en unos mismos rasgos esenciales, reiterando en todas ellas al Santo en el exterior de una cueva, en señal de soledad y retiro, dejando ver al fondo el paisaje que se abre al infinito aclarando la escena, vestido con ropajes identificativos al uso de los primeros cristianos, manos enlazadas a la altura del corazón, ademán de desconsuelo esperanzado y elevación de los ojos al Cielo empapados en lágrimas, en señal de reconocimiento de su falta de fe ante Dios e implorando su perdón.

Es preciso recordar que, para los protestantes, el apóstol Pedro no representaba el símbolo del Papado, sino un mero apóstol que había negado a Cristo y propugnaban el valor exclusivo de la fe, doctrina en la que se apoyaba la reforma de Lutero en los países del norte de Europa y que

Ilustración 78:
San Pedro en Lágrimas. El Greco. 1590. Bowes Museum

Ilustración 79:
San Pedro en Lágrimas. El Greco. 1610. Hospital Tavera. Toledo

se contraponía frontalmente con las tesis de la Iglesia Católica, de ahí el interés eclesial en reforzar la idea del Papado ante los fieles, a través de las historias representativas de ese ministerio, divulgando entre los fieles el arrepentimiento y la penitencia.

Sobre estas bases, el asunto de *las lágrimas de San Pedro* será utilizado por teólogos y moralistas de la Reforma Católica como vehículo de acercamiento a los fieles, reflejando las debilidades del apóstol, como hombre mortal y cómo, a través del arrepentimiento, podían llegar a la santidad.

La primera de las versiones de *El Greco*, el *San Pedro en Lágrimas* del Bowes Museum, ha sido datado entre 1585-1590 por Wethey, entre 1579-1586 por Gudiol y en 1590 por Camón Aznar y Soehner, fecha que estimamos más acertada y acorde con la evolución estilística del toledano (Ilust. 78).

La última versión de este tipo iconográfico se corresponde con el lienzo del Hospital Tavera de Toledo, fechado por Wethey entre 1605-1610[27] (Ilust. 79).

En casi todas las versiones, *El Greco* representa al Apóstol con vestido de color azul y manto de color amarillo, que va ganando presencia según avanzan temporalmente sus versiones, al mismo tiempo que disminuye la del paisaje en la lejanía, en donde siempre incluye al Ángel que, sentado sobre el sepulcro de Cristo vacío, anuncia la resurrección del Mesías, junto a María Magdalena, que portando un tarro con

[27] **WETHEY, Harold E.**: *El Greco y su escuela.* Guadarrama. Madrid, 1967

el que ungir el cuerpo de Jesús, se aleja corriendo presa de la sorpresa del anuncio.

Este lienzo tuvo que constituir el primer encargo religioso recibido por el joven Velázquez, porque el personaje ya no es un miembro de su familia directa, sino un producto estereotipado, que se corresponde con el resto de sus historias religiosas no directamente reservadas al uso personal o familiar del pintor.

Es cierto que aún no se había examinado para poder recibir encargos directos y vender sus obras, pero no lo es menos que podía satisfacer el encargo contando con la autorización y beneplácito de su maestro, siempre que previamente éste hubiera juzgado justificada la dignidad de la pintura y es obligado pensar que el aprendiz obtuvo la aprobación de Pacheco, a la vista que la obra de su discípulo superaba sus propias realizaciones.

Que el joven Velázquez decidiera firmar y fechar el lienzo nos reitera en la idea del encargo finalizado con satisfacción y, aunque desconozcamos los términos en los que pudo producirse, es muy posible que hubiera podido estar relacionado con su pertenencia a la cofradía de los estudiantes de la universidad hispalense de Maese Rodrigo y las fiestas organizadas ese mismo año por dicha entidad, dado que estuvo constituida bajo la advocación de las *Negaciones y Lágrimas de San Pedro*.

No consta la fecha exacta de la fundación de esta Cofradía, pero sí se conoce que databa de la segunda mitad del siglo XVI, que estaba integrada por los estudiantes universitarios, que, aun careciendo de Iglesia fija o propia, salía regularmente de San Ildefonso y que, durante las primeras décadas del siguiente siglo, vivió sus momentos de mayor esplendor.

Las fiestas religiosas organizadas por esta Cofradía en honor de San Pedro dieron comienzo con una procesión celebrada días antes del octavario, iniciado el 19 de junio de 1616, que fue estacionando en los diversos templos sevillanos, seguida de una justa literaria y otros actos, que se prolongaron hasta el 20 de julio siguiente.

La importancia de las actividades de esta Cofradía y el paso de Diego por la Universidad hispalense, aparece acreditada a través de la escena recogida en el lienzo de *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos, de esta misma fecha, en donde se identifica a Diego vestido con traje de estudiante, tocando el laúd y acompañado de sus hermanos Juan y Silvestre, lo que resulta ilustrativo a estos efectos y parece confirmar que la pintura tuvo el origen propuesto anteriormente.

El lienzo justificaría también la temprana estimación y reconocimiento de la valía del aprendiz, capaz de realizar una obra de tanto empeño a la edad de 17 años, lo que avala y refuerza el reconocimiento de su precocidad, sobre la base de sus dotes excepcionales como artista.

Alejándose del modelo preestablecido por el toledano, el joven Velázquez simplificó en esta obra su contenido, reduciendo el mensaje implícito en el lienzo a la simple representación del Apóstol, reforzado con la incorporación del libro, como personal símbolo iconográfico alusivo al ministerio del Santo como Príncipe de la Iglesia y continente de la palabra de Dios y de la ciencia sagrada, junto a las dos llaves que abrían la puerta del Cielo.

La expresión del Santo se mantiene en actitud de arrepentimiento, derramando lágrimas de aflicción, con la mirada elevada al cielo y las manos entrelazadas a la altura del pecho, en el

Las Lágrimas de San Pedro. Diego Velázquez. 1616. Detalle de la cabeza

Ilustración 81
Las Lágrimas de San Pedro. Diego Velázquez. 1616. Detalle del libro y las llaves

gesto recomendado de piadosa oración y profundo recogimiento, que expresaba la petición del perdón divino a su pecado.

Modificó, sin embargo, la posición de la cabeza, inclinándola a la izquierda y concediendo un mayor volumen y superficie a la representación del vestido y del manto en la escena (Ilust. 80).

Para la creación del personaje, utilizó el pintor uno de sus modelos idealizados, que posteriormente y con algunas actualizaciones seguirá usando para la representación de esta misma historia, como ya tuvimos ocasión de exponer en el epígrafe de *Los modelos de Velázquez*, una de las más reiteradas por el pintor en su producción sevillana.

Continuó incorporando a sus figuras la concepción volumétrica propia de la escultura, facilitando *espacialidad* a la escena y amplitud y corporeidad a los paños del vestido y del manto que cubren al Santo, llegando a ocupar estos elementos casi los dos tercios de la superficie pictórica total.

Esta volumetría obliga al Santo a despegar sus brazos del tronco, dándoles mayor apertura y distanciándose así de los precedentes grequianos de la historia.

El verismo en la actitud del San Pedro proviene de la perfecta configuración de la mirada, que consigue el pintor fijándola en lo alto, dejando atrás las indefiniciones de modelos anteriores, que, junto con el naturalismo con el que resuelve el rostro del personaje, hacen que esta obra constituya uno de los precedentes más naturalistas de su producción en sus primeros años de aprendizaje.

La soltura que consigue en la formulación de los cabellos y barba del Santo denotan también un temprano virtuosismo, lejos de la planitud con que desarrolló los de San Joaquín en *La Educación de la Virgen* de 1614.

La corporeidad y transparencia de la lágrima, que discurre por el rostro del Apóstol, acredita también el dominio de este recurso, que llegará a mejorar en obras posteriores.

Especial mención debemos hacer del libro que acompaña al Apóstol, con la cubierta y las primeras hojas levantadas en una esquina, a modo de deformación por el uso e invitación a la lectura. Éste será un recurso reiterado en la producción posterior de Velázquez, que podemos contemplar igualmente en el libro colocado a los pies del *San Juan en Patmos* de 1621. (Ilust. 81).

Las manos del Santo presentan también un tratamiento escultórico, motivo por el que el pintor resalta los elementos que las componen, delineándolos con gruesos trazos oscuros, con los que las delimita y destaca sobre el vestido.

La apertura de la posición de las manos le permitió una representación más simple, sin las complicaciones de los escorzos que, de contrario, hubieran provocado un mayor cierre de los dedos sobre la palma de la mano contraria y una consiguiente superior dificultad en su traspolación al lienzo. Por ello, acusan en menor medida y con intensidad devaluada los *aparentes desajustes* que se perciben en la construcción de las manos en las obras del sevillano, aunque se encuentren presentes los signos de autoría identificativos del pintor, evidenciados en los dedos índices de ambas manos, el meñique de la mano derecha y pulgar de la izquierda, frente al acusado realismo y perfecta ejecución del dorso de la mano, más evidente en el de la derecha por su mayor exposición visual.

Sobre la simplicidad de los fondos rocosos que destacan la figura del Santo, asoma un cielo grisáceo que se aclara con el tratamiento de ligeras nubes, que iluminan y dan profundidad a la escena.

En esta obra, la rocalla ocupa prácticamente la totalidad del lienzo, con una muy pequeña abertura dentro de la superficie pictórica, que se sitúa en la parte superior izquierda del lienzo. Esta característica abunda en situar cronológicamente a la pintura en la primera década del siglo XVII, adelantándose a las posteriores, porque en los años veinte de la centuria, todos los paisajes se redujeron, quedando reservado todo el espacio pictórico a la gruta o rocalla, tendencia que ya se aprecia en la obra del sevillano.

Esta es la primera de otras obras que Velázquez dedicará a *Las lágrimas de San Pedro*, representada hasta en cinco ocasiones en su producción sevillana. El motivo de esta reiteración puede deberse a la tradición que tuvo en Sevilla esta historia, convertida en un acto y tradición solemne muy antigua, datando las primera menciones de 1403, cuando el infante Don Fernando, a la vuelta de la toma de Antequera, ordenó que desde la Giralda se celebraran regocijos, repiques y luminarias por la noche de San Pedro, ceremonia que se sigue manteniendo en la actualidad, con una escenificación constante en varios actos, que comienza cada víspera de la festividad de San Pedro y San Pablo, a las 12 de la noche del 28 de junio, con un repicado de las campanas de la Giralda y tres toque de clarines por cada cara de la torre, en recuerdo de las tres negaciones a Cristo, repitiéndose los toques a las nueve y media de la mañana del día siguiente y, por última vez, a las doce del mediodía.

Desde entonces, convirtiendo el dolor del Santo en música, Sevilla conmemoraba la efeméride con fuegos y repiques de campanas por las collaciones de la ciudad, aunando recogimiento y diversión hasta altas horas de la madrugada y llegó a ser tal la importancia de la fiesta, que los canónigos de la catedral llegaron a donar bienes con los que garantizar su continuidad, convertida en una seña de identidad de la sociedad hispalense de la época.

Una década más tarde, en 1629, se moderaron las celebraciones, ordenando que solo se permitieran las hogueras la noche previa a la festividad de San Pedro, reduciéndose considerablemente el evento.

Este lienzo no solo confirma el conocimiento de la obra de *El Greco* en Sevilla y la influencia que mantuvieron sus propuestas en los ambientes artísticos hispalenses, sino que muestra el avance conceptual y compositivo con que el joven Diego supo impregnar a sus primeras composiciones.

El abandono del manierismo y la consagración absoluta al naturalismo son hechos que se evidencian en la obra y que acreditan tempranamente la personalidad de nuestro pintor como rompedor de moldes preestablecidos y que, compaginando hábilmente la tradición del conocimiento de las corrientes artísticas preexistentes, consiguió superarlas con simples y novedosas propuestas, todo ello producto de la superior consideración que el hecho creativo tuvo siempre para Velázquez.

Ilustración 82
Inmaculada
Diego Velázquez. 1616.
Colección DMF. Málaga

8.3.2.- *Inmaculada*

1616

Título : ***Inmaculada***
Datación : 1616
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 21,3cm x 15,8cm.
Localización : Colección DMF. Málaga
Firma : sin firmar
Bibliografía : Inédita

Esta temprana obra de la *Inmaculada* que también incorporamos como inédito al Catálogo sevillano del pintor, fue realizada por Velázquez cuando llevaba cinco años de aprendizaje en el estudio de Pacheco y contaba 17 años de edad. Constituye un pequeño cuadro de devoción que fue incorporado, de origen y enmarcándolo, a un pequeño retablo arquitrabado, columnado y dorado (Ilust. 82).

El presente lienzo exhibe un buen estado de conservación, aunque evidencia algunos desgastes y pérdida de materia de muy reducida importancia, dado que todos los elementos principales, mantienen su inicial formulación.

Aparece la Virgen como vencedora del pecado, siguiendo los criterios representativos contenidos en el capítulo 12 del Apocalipsis, donde el evangelista San Juan describió a una *mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas*[28], identificada tanto con la Iglesia, como con María, la madre de Jesús.

La corona de doce estrellas que, alrededor de la cabeza le adorna, se inspira en esa misma descripción del Apocalipsis en representación de los doce apóstoles.

[28] **APOCALIPSIS**: 12.1

El vestido blanco remite a la absoluta pureza de María, porque en la lectura simbólica de la imagen, sobre la base de la misma interpretación apocalíptica, describe el fulgor que rodea a la Virgen, identificado como la luz que emana de Cristo.

No incluye ningún atributo más debido al pequeño tamaño de la pintura, pero sí pudo Velázquez incorporar en el resto de la superficie un algodonoso cielo con pequeñas cabezas de querubines que acompañan a la figura.

Esta obra, que ha permanecido hasta hace poco en el ámbito sevillano, ha venido siendo atribuida de lejos al joven Velázquez por sus propietarios, atribución a la que nos sumamos, máxime que la identificación del personaje deja fuera de toda duda esta atribución, ratificada también por la técnica de su ejecución que, en esos años, solo era exhibida por el sevillano.

Un año antes y fechada en 1615, Pacheco había pintado una *Inmaculada* con destino al Palacio Arzobispal hispalense, la más antigua de las hasta ahora conocidas de las pintadas por el artista y conservadas en la ciudad (Ilust. 83).

La iconografía utilizada para su representación presenta la fusión de las doctrinas emanadas del Concilio de Trento sobre la *Asunción* y la *Inmaculada Concepción de María*, ejemplificando la modalidad que indudablemente inspiró los modelos impresos, fundamentalmente los de Hieronymus Wierix.

Esta iconografía se equipara a la que defendió años después, en su tratado del *Arte de la pintura* en el que recomendaba

... se ha de pintar en la flor de la edad de esta Santísima Señora, de doce a trece años, hermosísima, de lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellos cabellos tendidos, de color de oro; con túnica blanca y manto azul ... coronada de doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores; debajo de los pies la media luna con las puntas hácia abajo, porque estando sobre el convexo para que la alumbre, adórnase con ángeles y serafines enteros, que tienen algunos atributos: algunos ponen el dragón hollada su cabeza por el santísimo pie de la Vírgen[29]

Ilustración 83
Inmaculada. Francisco Pacheco. 1615. Catedral de Sevilla.

Ilustración 84
Inmaculada. Pablo de Céspedes. Catedral de Córdoba.

[29] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. Cit.*págs.. 580, 584

Ilustración 85
Inmaculada con el retrato de Miguel Cid. Francisco Pacheco. 1619.Catedral de Sevilla.

Esta manera de representar a la Virgen difiere de la defendida por los italianos y fue practicada en España por su mejor representante, Pablo de Céspedes, como observamos por su *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Ilust. 84).

Este fue el modelo seguido por el joven Diego para su Inmaculada, toda vez que representó a la Virgen sentada en cúmulos de nubes algodonosos, si bien actualizando la escena, al cambiar a los ángeles que la rodeaban por pequeñas cabezas de querubines.

Las novedades presentadas por Velázquez se reflejan en la manera en que diseña el movimiento del manto de la figura, porque la quietud de la representación de Céspedes y de Pacheco, la sustituyó por movimiento, haciendo volar el manto de la Virgen entre las nubes que la rodean, aumentando su volumen y alargándose a su espalda como una estela azul en un fondo sin presencia de rompimiento de gloria, pero que se aclara a modo de apertura por la presencia del ser divino, precediendo con ello a los modos del barroco.

En el vestido de la Virgen siguió Velázquez a su maestro en la versión pintada para la Catedral, con saya blanca y manto azul claro, aunque Pacheco volviera después al modelo practicado por Céspedes, vistiéndola con saya corinto y manto azul oscuro, modelo que tomaría como suyo para las representaciones de sus *Inmaculadas* junto a los personajes destacados en la defensa de su dogma, siendo la primera de ellas la *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid* de la Catedral de Sevilla (Ilust. 85).

Miguel Cid fue el poeta que compuso, en la Navidad de 1614, las siguientes coplillas dedicadas a la Inmaculada

Todo el mundo en general a vozes Reyna escogida,
diga que soys concevida sin pecado original.
Si mando Dios verdadero al padre y la madre honrar,
lo que nos mandó guardar, él lo quiso obrar primero y
assi esta ley celestial en vos la dexo cumplida,
pues os hizo concevida sin pecado original.

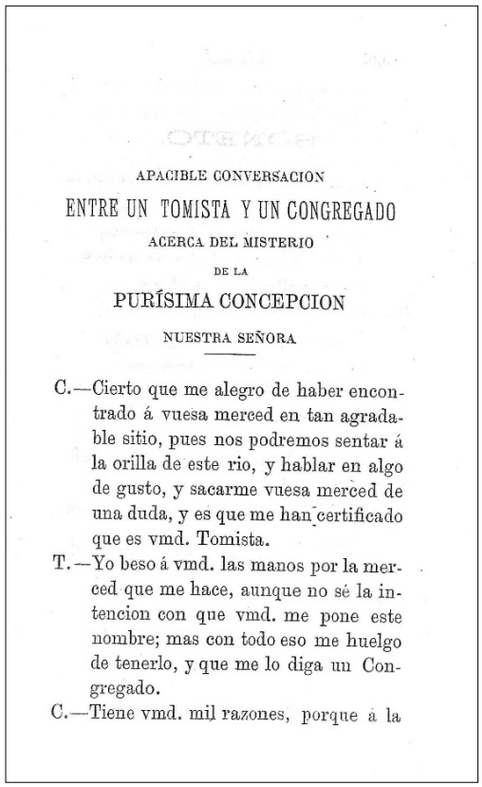
A estas coplas de Miguel Cid, por entonces cofrade de la Hermandad de la Santa Cruz en Jerusalén, les puso música el padre Bernardo de Toro, otro gran activista del misterio Inmaculista y Mateo Vázquez de Leça, otro decisivo defensor, costeó su impresión, en una

tirada de cuatro mil ejemplares[30], que serían repartidos entre los niños de las escuelas de la ciudad, para que las cantaran por las calles.

Al poco tiempo, era la ciudad entera la que entonaba estas coplas y fue tanta su popularidad que Francisco Correa de Arauxo, Organista del Salvador, las incluyo en su libro *Facultad Orgánica*[31], haciendo tres glosas sobre el canto llano de Bernardo del Toro.

La pintura de Pacheco constituyó, pues, un reconocimiento a la labor de Cid, razón por la que le introdujo el pintor en la escena, portando un papel con las coplas escritas en su mano.

Valdivieso y Serrera la han fechado estilísticamente en 1616[32], mientras que el Cabildo hispalense lo hace en 1619, fecha que estimamos más adecuada por presentar una progresión técnica en su ejecución, que la que se correspondería al año que media entre ésta y la *Inmaculada* de 1615; la misma progresión que existe entre aquélla y la *Inmaculada de Vázquez de Leza*, firmada en 1621, de técnica aún más depurada y ya claramente influido por Velázquez, por lo que su datación requiere la aplicación de intervalos similares en su producción.



APACIBLE CONVERSACION
ENTRE UN TOMISTA Y UN CONGREGADO
ACERCA DEL MISTERIO
DE LA
PURÍSIMA CONCEPCION
NUESTRA SEÑORA

C.—Cierto que me alegro de haber encontrado á vuesa merced en tan agradable sitio, pues nos podremos sentar á la orilla de este rio, y hablar en algo de gusto, y sacarme vuesa merced de una duda, y es que me han certificado que es vmd. Tomista.

T.—Yo beso á vmd. las manos por la merced que me hace, aunque no sé la intencion con que vmd. me pone este nombre; mas con todo eso me huelgo de tenerlo, y que me lo diga un Congregado.

C.—Tiene vmd. mil razones, porque á la

Ilustración 86
Conversación entre un Tomista y un Congregado, acerca del Misterio de la Purísima Concepción. Pacheco. 1620.

Si Miguel Cid, *poeta sin letras humanas, que al coro de las Musas pone espanto*, según la expresión entre crítica y burlesca de Miguel de Cervantes[33], se hacía popular con sus sentidas y fáciles redondillas, la pluma de Francisco Pacheco tampoco permaneció muda, participando años después en la acalorada contienda del Inmaculismo con su obra *Conversación entre un Tomista y un Congregado, acerca del Misterio de la Purísima Concepción*, impresa en Sevilla por Francisco Lira en 1620[34] (Ilust. 86).

El texto, exclusivamente literario, lo dedicó *A la venerable Hermandad de la Santa Cruz en Jerusalén en S. Antonio Abad*, declarando el artista su pertenencia a la Hermandad desde, al menos, 1583 y

[30] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego (1796):** *Op. Cit.* pág. 247
[31] **CORREA DE ARAUXO, Francisco**: Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica. Antonio Arnao. Alcalá 1626, pág.
[32] **VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel (1985)**: *Op. Cit.* pág. 30.
[33] **CERVANTES, Miguel de**: *Viaje del Parnaso.* Vda. de Alonso Martí. Madrid, 1614, pág. 40-234
Disponible en web: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000082795&page=1 (Consultado el 18/08/2016)
[34] **ASENSIO, Jose María:** *Francisco Pacheco: Sus obras artísticas y literarias.* E. Rasco. Sevilla. 1886, pág. 272
Disponible en web:
http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?config_rotacion=0&presentacion=pagina&posicion=272&path=12213 (Consultado el 14/04/20179

efectuarlo por haberse destacado en la defensa de la *Purísima Concepción de Ntra. Sra.*, a la que el pintor se confesó también *aficionado desde los primeros años*[35].

No es de extrañar que el joven Diego participara en el movimiento generalizado de defensa del dogma de la Inmaculada, estando toda la ciudad, al igual que el resto del país, inmerso en la misma batalla y que esta participación se reflejara en su actividad artística, al igual que lo hicieron otros pintores, entre los que se contaban su propio maestro y demás artistas como escultores y orfebres.

Se percibía a la Concepción Inmaculada como principal misterio mariano, formando parte de la triada fundamental de sus privilegios misteriosos, el primero el de *la inmunidad y exención del común y universal pecho del original pecado*, el segundo el *ser llena de gracia* y el tercero *ser madre de Dios*, lo que suponía la Concepción sin la universal pena del pecado[36].

Visto que, conforme a lo expuesto en *Los modelos femeninos identificados*, el utilizado por Velázquez para esta Inmaculada fue Juana, la hija de Pacheco, lo más destacado de esta obra es indudablemente la contextualización de los motivos de su creación.

Nacida en 1602, contaba entonces Juana con la edad de trece o catorce años, momento en el que debió dar comienzo el acercamiento amoroso entre ambos jóvenes, ajustándose plenamente su amada al ideal representativo de la Virgen Inmaculada propuesto por Pacheco, lo que unido al sentimiento amoroso que le profesaba el joven Diego, tuvo que estimar a la elegida de su corazón como la más digna de personificar los ideales que el Inmaculismo representaba para los fieles sevillanos, en esos momentos en los que cofradías, cabildos y órdenes religiosas hacían votos en defensa de la Inmaculada Concepción de María y se convertían fervientemente a su devoción, profesando su defensa como objeto de culto y fiesta.

El mismo culto de amor, fidelidad y defensa debió comprometer el pintor con la destinataria de su amor, que formalizó al elegirla como protagonista de su obra, sellando de esta forma los votos de su personal e incondicional disposición hacia ella.

La devoción que también debió profesarle Juana, desde estos tempranos años, fue tan intensa, que fructificó en un pronto enlace, porque Diego y Juana contrajeron matrimonio el 23 de abril de 1618, habiéndose desposado previamente por palabras el 5 de Abríl.

Contaban en ese momento los contrayentes con 18 y 15 años de edad respectivamente, una edad muy temprana en ambos, pero más aún en ella, porque la edad media del matrimonio en las mujeres sevillanas de la época se situaba en torno a los 21-22 años[37]. Sin embargo, la proximidad y la oportunidad familiar que representaba para el maestro emparentar a su hija con un prometedor artista, sumado al ardor juvenil que debieron mantenerse mutuamente, favorecieron este compromiso.

---

[35] *Ibidem,* pág. 166

[36] **NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel:** *La oratoria sagrada de la época del barroco: doctrina, cultura, actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000, pág. 202

[37] **RUIZ SASTRE, Marta**: *Familia, parentesco y alianza. Matrimonios consanguíneos y afines en Sevilla durante el siglo XVII*. Departamento de Historia II y Geografía, Universidad de Huelva.
Disponible en web: https://www.adeh.org/?q=es/system/files/xcongreso/Sesi%C3%B3n6/Ponencias%20completas/Sesi%C3%B3n%206/Ruiz%20Sastre%20Familia%2C%20parentesco%20y%20alianza.%20Matrimonios%20consangu%C3%ADneos%20Sesi%C3%B3n%206.pdf (Consultado el 01/06/2015)

Ejercitado en la contextualización artística de las historias religiosas en sus obras, que situaba en un marco de claro intimismo doméstico, no resulta extraña la elección de la modelo, por ser la persona que debió inspirarle parecidos sentimientos y mundana veneración y reunir la joven Juana los ideales de pureza, asociados a los de virginidad, como virtudes inherentes a la figura mariana, que colmaban los ideales a los que Diego aspiraba para una correcta elección de esposa y madre de sus hijos.

No tenemos referencia alguna del destinatario o comitente de la obra, pero teniendo en cuenta su formato, el retablo que la adorna y el pequeño ramillete de flores blancas que le ofrece el querubín situado en la parte inferior derecha de la escena, no es arriesgado pensar que Diego lo pintó para su privada y personal contemplación durante los momentos en los que permanecía separado de su amada.

Desde el punto de vista técnico, a pesar de su reducido tamaño, el lienzo presenta avances artísticos incontestables en la técnica de representación, produciendo una imagen que, por su movimiento, naturalismo y ambiente, mientras la escuela sevillana de pintura permanecía aún anclada en el manierismo tardío y se constituye como un auténtico precedente artístico, sobre todo si la comparamos con la *Alegoría de la Virgen Inmaculada* que Juan de Roelas pintó y fechó en ese mismo año de 1616 (Ilust. 87).

Desde el punto de vista de su contenido, la motivación poética intimista que encierra y la proyección de los principios religiosos aplicados a las realidades cotidianas de la vida, practicada por Diego, supuso también una ruptura con los presupuestos de sus coetáneos y el inicio de un camino propio en el que el pintor condensó lo aprendido sobre lo antiguo, con las nuevas expectativas que brindaban los nuevos modos naturalistas y las inquietudes de su propio espíritu.

A la datación, que se corresponde con la edad de la modelo velazqueña se une la procedente de la evolución estilística y colorido del pintor, correspondiéndose la tonalidad de los azules de la obra con los producidos únicamente en esta fecha de 1616, tonalidad presente en *Las Lágrimas de San Pedro.*

Ilustración 87
Alegoría de la Virgen Inmaculada. Juan de Roelas. 1616. Museo nacional de Escultura. Valladolid

Resulta sorprendente las calidades con las que ejecutó el pintor el rostro de la Virgen, no obstante el reducido espacio en el que se ejecuta, impuesto por el pequeño formato elegido, porque permite la identificación de la modelo como se expone pormenorizadamente en la comparativa facial contenida en el apartado de *Los modelos femeninos identificados.*

La soltura y ligereza de las pinceladas nos habla de un ejercicio artístico de inmediatez en su ejecución, en donde el resultado y el efecto estético primó sobre el perfecto acabado de la obra y su formulación nos muestra el antecedente de todas las representaciones inmaculistas llevadas a cabo seguidamente por el pintor.

Igualmente confirma que el joven Velázquez se ejercitó en todo tipo de formatos, que no guardaron nunca secretos para él.

Ilustración 88
Retrato de María en la cocina/ La mulata.
Diego Velázquez. 1616. Art Institute. Chicago (EE. UU.)

8.3.3.- *Retrato de María en la cocina*

/ La mulata

1616

Título : ***Retrato de María en la cocina/***La mulata
Datación : 1616
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 104,2cm x 55,9cm.
Localización : Art Institute (Chicago, EEUU)
Firma : sin firmar
Bibliografía : Mayer nº 106; Pantorba nº 4, López Rey 1979 nº 18; Bardi nº 5.

Este lienzo que identificamos como *Retrato de María en la cocina* ha sido denominado mayoritariamente *La mulata* por el aspecto del rostro que presenta el personaje (Ilust. 88).

La identificación de la modelo que recoge la escena condiciona el mantenimiento de la actual titulación del lienzo, aconsejando su redenominación por retratar a *María*, la esclava de Diego Rodríguez de Silva, motivo por el que la citamos alternativamente con la denominación generalizada de *La mulata* por resultar más identificable, aunque en la actualidad el Art Institute exhibe la presente obra bajo el título de *Escena de cocina.*

Fue publicada por August L. Mayer en 1927, cuando se encontraba en la Galería Goudstikker de Ámsterdam, como original de Velázquez, relegando *La mulata con la Cena de Emaús* de la National Gallery de Dublín (Irlanda) a la condición de copia.

Esta opinión fue seguida por otros críticos, entre ellos Bernardino de Pantorba y José Gudiol. López-Rey recogió como de la autoría de Velázquez a la pintura de Dublín, sin pronunciarse sobre la autoría de ésta, alegando su mal estado de conservación. Jonathan Brown la consideró

posiblemente obra del pintor sin afirmarlo categóricamente por el mal estado de la misma[38] y Pérez Sánchez y Navarrete la incluyeron dentro de la producción del pintor.

López Rey sugirió que el lienzo podía ponerse en relación con una de las obras descritas por Antonio Palomino y actualmente perdidas, cuando refirió

> *...donde se ve un tablero, que sirve de mesa, con un anafe, y encima una olla hirviendo, y tapada con una escudilla, que se ve la lumbre, las llamas, y centellas vivamente, un perolillo estañado, una alcarraza, unos platos, y unas escudillas, un jarro vidriado, un almirez con su mano, y una cabeza de ajos junto a él; y en el muro se divisa colgada de una escarpia una esportilla con un trapo, y otras baratijas; y por guarda de esto un muchacho con una jarra en la mano, y en la cabeza una escofieta, con que representa con su villanísimo traje un sujeto muy ridículo, y gracioso»*[39].

Resulta evidente que Palomino no describe el presente lienzo e indica que Velázquez pudo pintar más escenas con la misma tipología, aunque hoy no se conozcan.

Como fuente de inspiración se han señalado a los grabados flamencos de Jacob Matham[40], pero también se ha sugerido la necesidad de un replanteamiento de la posible influencia de Caravaggio en sus primeras obras, al debatir sobre la dificultad para establecer qué obras son las suyas o de los copistas o que posteriormente podían haber llegado a Sevilla al efecto, al ser conocidas como de Velázquez[41].

A pesar de los vaivenes historiográficos sufridos por el lienzo, es indudable que estamos claramente ante una obra de la autoría de nuestro artista, sin que alegaciones sobre su estado de conservación impidan este pronunciamiento, porque existen elementos suficientes para rechazar el carácter de copia o réplica.

La novedad más importante que presenta la obra radica fundamentalmente en la identificación del personaje que recoge la escena, que sanciona las interpretaciones realizadas hasta la fecha, identificándola como una criada *mulata*, de las que derivan una errónea contextualización e historización de la pintura.

Los esclavos tuvieron una especial significación en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII, distinguiéndose, entre ellos, a los negros, los mulatos y los moriscos.

Los abundantes documentos de compraventa de esclavos conservados en los archivos de los protocolos notariales reflejan que tener esclavos en Sevilla, en los siglos XVI y XVII, no fue algo que solo pudieran permitirse las clases ricas, nobles y mercaderes acomodados, sino que fue una práctica bastante extendida entre distintos grupos sociales de muy variada condición, entre los que se encontraron artesanos, médicos, abogados y funcionarios.

El número de esclavos fue utilizado como señal de prestigio social. Los sevillanos que habían logrado hacer fortuna con el intenso comercio americano canalizado a través de su puerto, propiciando una vida de mayor lujo y más acomodadas residencias, tuvieron la necesidad de numerosa mano de obra, por exigirlo así la atención de sus necesidades domésticas, utilizando

---

[38] **BROWN, Jonathan (1986)**: *Op. Cit.* pág. 21
[39] **PALOMINO, Antonio (1742):** *Op. Cit.*pág. 208
[40] **MARÍAS**, Fernando **(1999)**: *Op. Cit.* pág. 40.
[41]**NAVARRETE, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ. Alfonso E.:** *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla. Museo de Bellas Artes. Bilbao,* 2006, págs. 206-207

a los esclavos para el servicio de las caballerizas, cocheras y porterías, o en las labores de la casa como cocineras, lavanderas, amas de llaves, recamareras, pajes y amas de cría.

Las dotes matrimoniales y los testamentos, que recogen abundantes referencias o disposiciones sobre los servidores y esclavos domésticos, facilitan igualmente datos fidedignos sobre el estatus social de la familia que reflejan estas tendencias.

Entre el mayoritario grupo de esclavos mulatos, radicados en Sevilla, abundaban las mujeres, indicando el carácter fuertemente doméstico que imperaba entre la esclavitud sevillana, oscilando la edad de su compra entre los ocho y catorce años de edad, aunque podía llegar hasta los treinta. A partir de esa edad permanecían en la familia y se las empleaba para la realización de todas las labores de la casa y el cuidado de los hijos, ejerciendo incluso el papel de nodrizas o asistiendo a su dueña como bordadoras y costureras, sin percibir salario por su trabajo, pero recibiendo como compensación alojamiento, vestido y comida. Eran los varones mulatos los que se utilizaban como recaderos, aguadores o mozos del amo para realizar sus mandatos.

Esta incorporación de los mulatos al ámbito doméstico generalizó su cristianización, como consta en los libros de Bautismo de los archivos parroquiales, siendo sus amos los que decidían si debían bautizarse, siguiendo las recomendaciones de las Autoridades eclesiásticas, que insistían frecuentemente en la conveniencia de su bautismo, sobre la base de su dignificación por esta vía.

Entre los años 1615 y 1626, el segundo grupo de esclavos más mayoritario lo constituyeron los berberiscos, procedentes del norte de África, aunque también había turcos blancos y algún árabe, seguidos por los mulatos *menbrillocochos* o membrillo cocido, aludiendo a los tonos bronces, membrillo o *color de moro* como aclara algún escribano.

Junto a los negros, los moriscos libres, representaban el número menor de los esclavos, ambos se encontraban marginados y apartados de los de su misma etnia, manteniendo un alto nivel de endogamia. Por el contrario, los mulatos, que integraban la mayoría de los esclavos, llegaban a casarse con personas de distinta condición a la suya y en algunos casos con sus amos, previa la obtención de la libertad.

El censo de la población esclava sevillana en la primera mitad del siglo XVII, realizado por funcionarios eclesiásticos en 1565, contabilizaron 6.327 esclavos, lo que representaba el 7,2% de la población. Este número se mantuvo hasta finales del siglo XVII, para ir disminuyendo posteriormente de forma progresiva, hasta desaparecer casi en su totalidad[42].

En 1614, las celebraciones en honor de la Inmaculada Concepción fueron narradas por el cronista Pedro Ortiz de Zúñiga, transcribiendo el memorial de fray Pedro de San Cecilio, en la siguiente forma:

> *"Luego se empeñaron todas las cofradías en hacer fiestas, y todos los oficios, todas las naciones, y aun todos los colores de gentes. Los mulatos hicieron una que puso a Sevilla en peligro de quedarse asombrada; los Negros hicieron otras dos, que de todo punto la asombraron, porque no se ha visto tal suntuosidad como la suya ....."*

[42] **SANTOS CABOTA, María del Rosario**: *El mercado de esclavos en Sevilla de la primera mitad del siglo XVII* en **MORENO NAVARRO, Isidoro**: *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia.* Sevilla. Universidad de Sevilla, 1977, pág.

Los mismos documentos notariales reflejan que, en una ciudad tan cosmopolita y rica como Sevilla, con muchas iglesias y donde los oficios artísticos tuvieron gran importancia, aquéllos que los desempeñaron alcanzaron la suficiente capacidad económica como para adquirir varios esclavos, que ocuparon también en las funciones de su taller, siendo los pertenecientes a los gremios de plateros, pintores y libreros los que registraron un mayor porcentaje de cautivos y su proliferación llegó a motivar que alguno de los gremios incluyeran en sus ordenanzas la prohibición de la incorporación en su seno de negros y mulatos, ya fueran cautivos o libres.

Esta estrecha relación entre amos y esclavos quedó reflejada perfectamente en la disposición testamentaria de Doña Margarita de Fuentes[43], otorgada el 24 de marzo de 1602, donde la testadora manifestando el cariño profesado a dos de sus esclavas, dispuso su amparo en caso de muerte en la siguiente forma:

> *Declara que tiene por esclavas cautivas a Ana y Tomasa, hermanas, mulatas de color, que le han servido muy bien y por ello y por el amor y voluntad que les tiene y ser buenas cristianas, manda que cuando ella muera queden libres y no sujetas a servidumbre y cautiverio, y admite que puedan seguir sirviendo en casa de sus hijas Dª Polonia de Zúñiga y Dª Mariana Roquina, y si estas no las tratan bien, podrán irse de sus casas cuando quieran. También tiene por esclavos a Bernardo de Morales y Jon de Morales, hermanos, y manda que sean y queden para las dichas Dª Polonia y Dª Mariana sus hijas, y los lleven a cuenta de sus legítimas. No quiere que sus hijas los vendan, pero si estas llegan a tomar estado y dichos esclavos no quieren estar con ellas, podrán comprar su carta de libertad por el precio de 100 ducados.*

En el ámbito doméstico en el que se desarrollaban las relaciones entre amo y esclavo mulato, existió un alto grado de intimidad y confianza entre cautivo y dueño y cercana convivencia en el espacio del taller con aprendices y ayudantes. Esta circunstancia ha llevado a estimar a algunos historiadores que esta convivencia, vivida en la casa de su maestro Pacheco, fue lo que Velázquez pudo mirar para plasmarlo en su pintura y el precedente del esclavo Juan Pareja que posteriormente adquirió el mismo Velázquez para la ayuda de su taller.

Ninguno de estos motivos fueron los ciertos, porque lo que Velázquez recogió en este lienzo fue, de nuevo, una escena doméstica, que recoge la actividad desarrollada por la esclava de su vivienda familiar, María, identificación que desarrollamos más ampliamente en el apartado de *Los modelos femeninos identificados*, en el momento concreto en que, después del refrigerio de los amos, ha terminado de lavar los platos y utensilios utilizados para la preparación y disfrute de la comida o el momento en el que, terminado el fregado, recoge una jarra de agua para el servicio de sus amos.

Apartándose de las enseñanzas de su maestro para orientar su actividad en una senda propia de nuevos modos artísticos, el joven Velázquez, se introdujo en su propia realidad, para captar esta escena cotidiana y la identificación del personaje que protagoniza la acción deja fuera de toda duda el significado, intencionalidad artística y contexto de su producción.

Por las temáticas de sus lienzos, los momentos que Velázquez empleó para pintar en el seno doméstico, debieron quedar circunscritos a los momentos anteriores y posteriores a la comida del mediodía o de la cena; los primeros cuando de regreso de sus estudios en la universidad hispalense o de las clases en el estudio de su maestro Pacheco, esperaba a que los alimentos estuvieran dispuestos en la mesa y los segundos durante el reposo de la comida o de la cena,

[43] **ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ANTEQUERA:** Legajo 132, carpeta 810

antes de enlazar con sus demás ocupaciones o con el descanso diario, todos momentos de relax familiar que el joven Diego dedicó al ejercicio de su mayor deleite: la práctica de la pintura.

Dentro de la escena, los platos y escudillas vidriados en blanco y azul cobalto aparecen ya limpios y dispuestos verticalmente, apoyados entre sí para su secado, al igual que la jarra de barro colocada boca abajo.

Todos los elementos introducidos en el lienzo fueron del uso cotidiano en la casa familiar y por ello reiterados cuando nuestro artista se ejercitó con sus pinceles. Así la jarra vidriada parcialmente en blanco y decorada con dibujos florales de tono verde oscuro, que ase la criada, será reiterada después por el pintor en el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, al igual que los platos y la olla de latón.

Los demás utensilios, como la cesta usada para el traslado de los alimentos desde el mercado y el ajo, también fueron representados en el cuadro del *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa de 1616, en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617 donde se reitera la misma mesa y en el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618.

El pequeño almirez de bronce, agallonado y adornado con pequeños mascarones, no le incluyó en otros lienzos, aunque sí pintó otro de mayor tamaño y sencillez, reflejando la habitualidad de disponer de diversos tipos de almireces para uso de la cocina, uno pequeño, como el que nos muestra la pintura, para el majado de los ajos y especies y otro de mayor tamaño para el preparado de los alimentos.

Las calidades que el pintor alcanzó en esta obra muestran una soltura superior a la hora de manejar la expresividad del personaje, la tactilidad de los materiales y sobre todo la concepción global de la pintura, en un todo que transmite al espectador la fuerza que pueden guardar los actos más simples de la vida.

Las tonalidades empleadas son similares a las de anteriores obras, con tonos verdosos para el jubón de la criada, mezcla de ocres para los fondos, amarillos para la olla y el almirez o mortero, blancos, en distintas intensidades para los demás utensilios y cremas y blancos para las encarnaduras.

Ya hemos referido que en el momento en el que Diego pintó este lienzo, María acababa de entrar al servicio familiar, cuando contaba con 14 años de edad, los mismos reflejados en su aniñada fisonomía y los de capacitación para la realización de las tareas básicas que aparece realizando, comparadas con las de mayor especialización que asumirá en el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618.

La novedad que la joven criada debió representar en una familia de hijos varones y la curiosidad que le llevó al joven Diego a su observación, justifica su elección como protagonista de su historia.

María asiste resignada a la observación del artista, como si de un constante examen se tratara, de ahí la postura tímida y encorvada sobre sí misma que presenta, lejos de la verticalidad mantenida en el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María.

La discreción, que voluntariamente adopta, exigió a Velázquez para pintarla tal y como aparecía ante sus ojos, plasmarla en el lienzo con el rostro agachado y a contraluz, lo que motivó que tuviera que ejecutar las facciones de su cara en un constante y completo escorzo y sumido en la sombra que le colocaba la iluminación de la estancia en esa posición, con las consiguientes dificultades que ello pudo suponer en el aprendizaje del pintor.

Estos inconvenientes y el desafío que entrañaban fueron superados por Diego, creando un bellísimo lienzo, en la simplicidad de su planteamiento y configuración.

Fuera del contexto que le dio origen, es fácil que los historiadores vieran en las facciones regordetas de la protagonista de la acción, su ancha nariz y la cofia que porta, a una esclava *mulata*, pero esta visión no es la que nuestro artista recogió, sino la ficción con la que los historiadores adornaron la descripción del hecho creativo velazqueño, porque los lienzos posteriores evidencian que la piel de la joven no es negroide, sino blanca, aunque ciertos rasgos pudieran obedecer tanto a un cierto mestizaje, como a una cierta gordura de la joven.

De haberse tratado de la representación de una esclava negroide, hubiera sido una temática que habría quedado claramente alejada de lo que Pacheco propugnaba como *decoro*, tal y como refleja en los pensamientos transmitidos en su *Arte de la Pintura*, donde facilitó su parecer sobre incluir a la gente de color en ella:

> *Hemos aprendido mediante el uso del pintar, que la naturaleza aborrece lo oscuro y lo hórrido, y cuanto más sabemos, tanto más inclinamos la mano a la gracia y gentileza, y así naturalmente amamos las cosas claras y abiertas.*

Existe una justificación en esta opinión, si tenemos en cuenta que en esa época, lo oscuro estuvo vinculado en las imágenes religiosas al infierno, con ciertas connotaciones negativas cercanas a lo monstruoso, al pecado y al demonio y en la mentalidad de los sevillanos, la concepción que se tenía de la esclavitud, unido a los tipos físicos que presentaban, sobre todo por la piel negra, suponía una cierta equiparación con estas ideas, que se oponían al ideal de belleza que debía representar la pintura. Por este motivo los negros apenas aparecieron en los lienzos y si lo hicieron quedaron relegados a los márgenes laterales de las escenas y solo relacionados con escenas cotidianas, como los bodegones o escenas de cocina[44].

En definitiva, nos presenta el pintor, una escena entrañable, doméstica y cotidiana, vivida por él mismo, en el estricto ámbito familiar, que nos sirve para conocer las costumbres y usos hogareños de su estirpe desde el punto de vista sociológico y el tiempo que compartió Diego en este entorno, lo que confirma que no mantuvo ninguna convivencia en el ámbito familiar de su maestro, no obstante el condicionado de su carta de aprendizaje, extremos que obligan a revisar las circunstancias en las que se desarrolló su juventud y formación personal y artística, que hasta ahora venían siendo aceptadas sin contestación alguna por la crítica, como ya hicimos constar precedentemente.

Existe otro cuadro de la misma época que reproduce la misma historia, con algunas variaciones, conocido como *Mulata con la Cena de Émaus*, hoy perteneciente a los fondos de la *National Gallery* de Dublín (Irlanda) y con el núm. 4538 de su inventario.

---

[44] **MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis**: *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla. Universidad de Sevilla- Ateneo de Sevilla. 2011, pág. 266.

Ingresó en dicho establecimiento por donación legataria de Sir Alfred Beit en 1987, habiendo pertenecido con anterioridad a la colección de Sir Hughe Lane hasta 1909.

Se presenta por dicha Galería datado entre 1617-1618 y bajo la denominación *Kitchen Maid with the Supper at Emmaus* (Cocinera con la Cena de Emaús), habiéndose retirado la anterior de *Mulata con la Cena de Emaús.*

Durante el proceso de limpieza al que se sometió la pintura en 1933, se descubrió la ventana con la escena religiosa, que aparecía oculta tras un oscuro repinte de los fondos. En la ventana se mostraba a Jesús, sentado a la mesa acompañado de un discípulo sentado a su izquierda y la mano de otro personaje sentado a su derecha, identificándose el pasaje como *La Cena de Emaús* según el relato del Evangelista San Lucas[45].

Este cuadro fue relegado por Mayer a la condición de copia, seguido de Bernardino de Pantorba y José Gudiol, pero López-Rey lo estimó de Velázquez[46].

Restaurado en 1999 por Frank Zuccari, se evidenciaron las partes mejor conservadas, llegándose a afirmar que presentaba una calidad superior a la de Chicago, sin terminar por pronunciarse y pendiente de resolver si estábamos delante de una réplica del mismo pintor o de una copia de época del primero de los cuadros de Diego Velázquez.

La comparativa de ambas pinturas arroja claras diferencias y obliga a evidentes conclusiones (Ilust. 89 y 90).

Comenzando por el formato utilizado en ambos cuadros, si bien es coincidente en su anchura, difiere en su largura, porque mientras que el de Chicago es de 104,2 cm., el de Dublín presenta 118 cm. que se justifica por los autores al haberse introducido en la escena la ventana conteniendo la historia religiosa de la Cena de Emaús y que estimamos como formato usual de años posteriores a la fecha de datación del primero de los lienzos.

Ilustración 89
Retrado de María en la cocina/La mulata. Diego Velázquez. 1616. Art Institute. Chicago (EE. UU.)

Ilustración 90
La mulata con la Cena de Emaús. National Gallery de Dublín (Irlanda)

[45] **LUCAS**: 24, 13-35
[46] **LÓPEZ REY, José**: *Velázquez. Catalogue raisonné.* Vol. II. Colonia. Taschen Wildenstein Institute, 1996, pág. 44

Desde el punto de vista técnico solo apreciamos la calidad propia del joven Velázquez en el cuadro de Chicago, siendo claramente inferior el de Dublín, a pesar de su mejor estado de conservación, porque en éste están ausentes la brillantez de sus blancos, los volúmenes que consigue en los pliegues de la servilleta de la cesta, en la cofia de María o en el papel de la mesa. Se aprecia igualmente la ausencia de la transparencia y volumen de los objetos cerámicos o de la brillantez de los metales del cuenco y almirez, que son de calidad inferior en esta segunda obra.

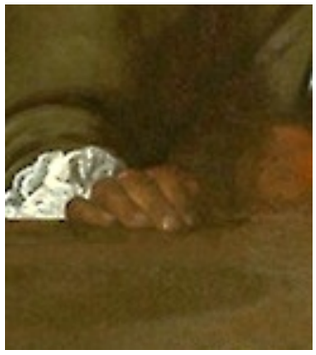


Ilustración 91
Retrado de María en la cocina/La mulata. Velázquez. 1616. Detalle de la mano derecha

Tampoco consigue igualar los volúmenes de la manga de la camisa, que sobresale del vestido, ni del paño que lo hace del capazo, ni del tejido de pita en que está confeccionado, ni alcanza el virtuoso tratamiento que caracterizó a nuestro artista en la captación de la espacialidad de los objetos, porque a pesar de los múltiples elementos de la obra de Dublín, incluida la ventana con la Cena de Emaús que le proporciona profundidad, el personaje y objetos están representados con un acento de planitud manifiesto y con falta de realismo en las sombras que proyectan.

Ilustración 92
Retrado de María en la cocina/ La mulata. Velázquez. 1616. Detalle de la mano izquierda

En el lienzo de Chicago, los objetos se distribuyen sobre una mesa idealizada y carente de límites físicos, técnica coincidente con las primeras naturalezas muertas de la primera década del seiscientos, mientras que en el lienzo de Dublín ya aparece delimitada claramente en su superficie, lo que denota datación posterior.

En el lienzo de Chicago está presente un signo de autoría, claramente definido, identificado en los dedos de las manos de la sirvienta. Los dedos de la mano derecha, índice y anular, al apoyarse sobre la mesa, los representa el pintor con una leve tensión que los flexiona, que le obligó a formularlos con leves escorzos en su ejecución, con resultados solo reservados a artistas aventajados, saliendo airoso del desafío, porque comunican la sensación de flexibilidad natural, propia de la juventud, que mantenía la sirvienta (Ilust. 91).

Es la misma tensión de los dedos de la mano que podremos apreciar, años después, en el *San Pablo* del Museo Nacional de Arte de Catalunya, que acredita el previo conocimiento de este recurso tomado directamente de la técnica aprendida en esta historia.

Otro de los signos de autoría aparece inserto en la formulación de la mano izquierda, al ejecutarse de manera abocetada, sin límites bien definidos, ni terminación, apuntando exclusivamente la acción que realiza de asir la jarra que porta, que llegará a constituir una nota característica e identificadora propia de Velázquez, que se extenderá a lo largo de toda su producción (Ilust. 92).

La formulación de las manos en el segundo lienzo de Dublín resulta más simple y estereotipada, porque los dedos de la mano derecha de la sirvienta, aún en la misma posición, no presentan la torsión propia de las manos de Diego, apareciendo realizados con criterios más idealizados y

predefinidos, apartándose del naturalismo que propugnaba la pintura de nuestro artista. La mano izquierda está totalmente delimitada en sus contornos y representación, estando ausente el abocetamiento de las manos propias del primero. Tampoco el escorzo del rostro de la figura ha sido resuelto con igual brillantez, por el contrario, le faltan volúmenes y presenta incorrecciones en la ejecución de la nariz y un cierto desvío en los ojos y la mirada, impropias del creador de la escena.

Tampoco estimamos que mantengan una misma datación, aflorando el lienzo de Dublín una posterior ejecución a 1616, debiendo retrasarse a los años en los que la moda de las ventanas se impuso en la pintura española, en todo caso después de 1618, copiando el recurso que había sido empleado previamente por Diego en ese mismo año.

En definitiva, estos dos lienzos presentan las mismas diferencias que las apuntadas en los lienzos del *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo y el *Almuerzo con muchacha*, lo que nos lleva a igualmente a mantener a Juan Velázquez, el hermano de Diego, como autor del lienzo *La mulata con la Cena de Emaús* de la National Gallery de Dublín, ejercitándose en la pintura a través de la copia de las obras de su hermano, con inclusión de algunas aportaciones personales, para emular los hechos creativos de su consanguíneo.

De contrario no existirían razonamientos válidos para explicar que esta obra presentara inferiores niveles de calidad técnica, cuando las obras de autoría reconocidas de Velázquez de los años posteriores ofrecen pruebas claras de una intensa progresión de sus logros en la técnica y configuración de sus escenas.

Ilustración 93
Retrato de Juan y Fernando Rodríguez de Silva en la cocina/
Dos jóvenes a la mesa. Diego Velázquez. 1616.
Wellington Museum, Apsley House.
Londres (Inglaterra)

8.3.4.- *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*

/ Dos jóvenes a la mesa

1616

Título : ***Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*** /Dos jóvenes a la mesa.
Datación : 1616
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 104cm x 65,3cm
Localización : Wellington Museum, Apsley House. Londres. Inventario: 1593.
Firma : sin firmar
Bibliografía : Curtis nº 85; Allende-Salazar nº 5; Mayer nº 109; Lafuente Ferrari 1943 nº 7; Lafuente Ferrari 1944 nº 4; Pantorba nº 13; López Rey 1963 nº 105; Bardi nº 4; Gudiol 1973 nº 3; López Rey 1979 nº 24; Brown nº 29; Morán Turina 1999 nº 9.

La identificación de los modelos que recoge la escena contenida en el presente lienzo condiciona también la nueva denominación de la pintura, aconsejando el abandono de la actual para ser sustituida por la de *Juan y Fernando Rodríguez de Silva en la cocina*, más coincidente con el espíritu de la obra y la acción que recoge (Ilust. 93).

Mantenemos igualmente la denominación actual, por ser conocido mayoritariamente bajo la etiqueta de *Dos jóvenes a la mesa*, aunque también ha sido designado por otros autores como *Dos hombres comiendo* o *Campesinos a la mesa*[47].

Procede este lienzo de la colección del Marqués de la Ensenada, adquirido después por el rey Carlos III el 25 de agosto de 1768, con destino al nuevo Palacio Real y que en 1776 pasó a la

[47] **MORÁN TURINA, Miguel (1999)**: *Op. Cit.* pág. 20

colección del Duque de Wellington en la Apsley House, en Londres, en donde permanece en la actualidad.

Las propuestas de datación son diferentes según los autores. Mientras que Gudiol la situó entre 1616 y 1617, Bardi lo hizo en torno a 1618, Pantorba entre 1620 y 1621, Mayer entre 1616 y 1620, Brown entre 1620 y 1621, López Rey hacia 1622 y Morán Turina entre 1617 y 1622.

Puesto en correspondencia con las demás obras de su producción, debemos fecharlo en 1616 por ser la más acorde desde el punto de vista de la evolución cronológico-estilística y técnico-artística del pintor.

Los autores no se han prodigado en el estudio del significado de este lienzo, habiéndose limitado a reseñar la acción que desarrollan los protagonistas de la escena, describiendo el lienzo como dos hombres bebiendo, que algunos historiadores han identificado como jóvenes, otros como campesinos y algunos enlazándolos con escenas de taberna, conforme a las directrices descriptivas seguidas en otras obras, como el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615.

Las propuestas más avanzadas apuntaron la coincidencia de sus modelos con algún otro personaje de los lienzos del pintor.

Sin otra explicación más satisfactoria para esta escena, recientemente Jonathan Brown consideró que se trataba de una composición de dos hombres ebrios con sus rostros medio ocultos, reducidos a la escala de los objetos que los rodean[48] y Fernando Marías de una obra pintada *para hacer manos* antes de su partida a Madrid[49].

Angulo Iñíguez apuntó que los lienzos de Velázquez mostraban escenas *de composición muy sencilla, de escasísimos personajes, casi siempre en torno o junto a una mesa donde nos presenta vajilla de barro vidriado, vidrio o metal y alimentos diversos cuya varia naturaleza interpreta con admirable verdad... otra los Dos jóvenes de Apsley House que comen en contrapuesto escorzo*[50].

Estas simples interpretaciones han sumido al lienzo en un nivel de inferior importancia dentro de la historiografía velazqueña, de tal manera que no todos los autores se han ocupado de la obra para comentar o aportar novedades, limitándose en la mayor parte de las ocasiones a citarlo, con o sin incorporación de su imagen.

Las novedades que presentamos podrán invertir esta dinámica, colocándolo al mismo nivel que las demás historias sevillanas pintadas por el joven Diego y que los críticos vuelvan sobre él, a la vista de la identificación de los personajes incluidos en la escena, la información que facilita sobre la vida sevillana del pintor y las novedades técnicas que presenta, que justifican claramente su reinterpretación.

Como desarrollamos más ampliamente en el apartado de *Los modelos masculinos identificados*, los dos jóvenes que protagonizan la acción se identifican como Juan y Fernando, el segundo y tercero de los hijos del matrimonio Rodríguez de Silva-Velázquez. Juan sentado de frente al espectador, como personaje reiterado en casi todas las escenas cotidianas familiares del pintor y Fernando, de espaldas, como el hermano que menos se prodigó en el posado de sus lienzos,

[48] **BROWN, Jonathan (1986):** *Op. Cit.*, pág. 12
[49] **MARÍAS, Fernando (1999)**:*Op.Cit*, pág. 46
[50] **ANGULO IÑÍGUEZ, Diego**: *Estudios completos sobre Velázquez.* CEEH. Madrid, 2007, pág. 264

siendo ésta la primera vez que aparece en ellos, haciéndolo después únicamente en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, junto a todos los miembros de la familia casi al completo.

En la fecha de ejecución del lienzo Juan contaba 15 años de edad y Fernando con 13 años.

Partiendo de esta identificación, la intencionalidad del pintor vuelve, una vez más, a constituirse en la captación de otra de las escenas cotidianas de su ámbito familiar más íntimo, elevando la realidad inmediata, tal y como se ofrecía a sus ojos, a modelo para su ejercicio artístico.

Al igual que lo hiciera en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616, Diego volvió a coger su caballete y sus pinceles, una vez terminada la comida familiar, situándolo en esta ocasión frente a sus hermanos, que se encontraban sentados en la cocina departiendo y refrescándose, en un momento de descanso fraternal, transpolándolo al lienzo.

En este ejercicio no precisó Diego de ninguna otra preparación. Su creación estuvo directamente relacionada con el reflejo de la realidad que le rodeaba, sin otros objetivos que la captación de lo percibido de la manera más natural, realista y fidedigna posible.

Por este motivo, los hermanos se encuentran sentados alrededor de la mesa baja de la cocina, que después veremos reproducida también en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617 y conversando entre ellos de manera relajada.

Comentamos anteriormente, que los jóvenes no se sentaban a comer en la mesa situada en la recámara para el servicio del cabeza de familia, sino que lo hacían *a mujeriegas* en el suelo, junto a las mujeres. Esta es la razón por la que Juan aparece sentado en el suelo y reclinado sobre la mesa baja de la cocina, sobre la que Fernando aparece sentado, mientras bebe a sorbos el líquido contenido en una *escudilla*[51].

Ambos hermanos interactúan entre sí, sin prestar atención a la presencia del pintor. Este desinterés, contrariamente a lo que ocurre en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, tuvo que estar provocado por la falta de novedad que suponía, en ese momento, la utilización de los miembros de la familia como modelos de sus escenas, convertida esta práctica artística en hecho habitual de su hermano pintor.

La mesa baja que utilizan los hermanos aparece en ese momento dispuesta en ángulo con otra de superior altura, planificando la escena a modo de los bodegones de naturalezas muertas en estantes que se proliferarían en la década siguiente de los veinte.

Junto a los hermanos y ocupando la parte izquierda del lienzo, Velázquez recoge la mesa alta de la cocina, en donde vuelven a aparecer los mismos platos vidriados en blanco y azul, ya limpios, dispuestos verticalmente y apoyados entre sí para su secado, junto a dos escudillas decoradas en iguales tonos, repertorio que integra los mismos objetos recogidos en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616, con la diferencia que, en esta ocasión Velázquez solo representó una de las escudillas sobre la mesa, la vidriada en blanco, porque la otra es la que Fernando ase y utiliza para beber.

[51] Cuenco redondeado sin asas laterales para el servicio de la mesa y que se utilizaba para ingerir líquidos, ayudado de cuchara o a sorbos.

Sobre la misma mesa colocó un mortero grande, con su vástago, que volverá a incluir después en su escena del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617 y en el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618, aunque en esta ocasión lo hizo boca abajo y con el vástago separado, dispuesto horizontalmente sobre la mesa y ya limpio, después de su utilización en el preparado de la comida.

Ilustración 94
Juan y Fernando Rodríguez de Silva en la cocina/ Dos jóvenes a la mesa. Diego Velázquez. 1616. Detalle del bodegón

Junto a él, aparecen dos jarras, una de menor tamaño de barro vidriado verde oscuro, que también reiterará en el primero de los anteriores lienzos y otra jarra de barro vidriado en su color y conteniendo seguramente agua en su interior. El líquido lo hemos identificado con el agua, porque era costumbre en la zona de Andalucía tapar las bocas de las ánforas, que guardaban este líquido y carecían de tapón, con naranjas o limones, frutas muy olorosas que proporcionaban perfume al contenido, al mismo tiempo que impedían la entrada de polvo e insectos al interior contaminándolo (Ilust. 94).

La potente iluminación de los objetos sobre fondos muy oscuros marcan un claro conocimiento de los principios caravaggistas y la adopción del claroscuro, paralelamente como técnica de representación, al ejercitarse en el aprendizaje de los recursos artísticos relativos a la iluminación, lo que permitió al joven Diego contrastar potentemente los elementos intervinientes en la escena, mediante un único e intenso foco luminoso que, entrando por la izquierda incide sobre los objetos que descansan sobre la mesa y sobre el vestido de Fernando, que por interponerse entre aquélla y Juan, dejaban a éste último en la semioscuridad, lo que le concedió al pintor la oportunidad de jugar con los abocetamientos, convertidos ya en una técnica artística habitual de su pintura desde estos primeros años y que reiterará con excelente habilidad y resultado en sus años de madurez.

El juego de las proporciones y el adiestramiento en los escorzos tiene también presencia en este lienzo, particularizándose en mayor medida en la cara de Juan y en su figura, obligado por la postura agachada y vuelta sobre sí mismo que mantiene y que es resuelta satisfactoriamente por el pintor, imprimiendo al mismo tiempo un cierto aire de misterio en la escena.

El paño o servilleta que aparece sobre el banco actúa de enlace entre las dos partes diferenciadas del lienzo y de elemento equilibrador de la escena.

El vestido que en esta ocasión porta Fernando es el mismo que vestía Juan en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, lo que nos muestra otra de las costumbres familiares, indicando que los hermanos menores *heredaron* la

ropa de vestido de los mayores para su utilización, al crecer éstos y quedarles pequeña de talla, costumbre habitual entre familias de muchos hijos.

Se convierte con ello este lienzo en otra imagen que documenta por sí misma las costumbres familiares de los Rodríguez de Silva-Velázquez y también los hábitos de las familias sevillanas en los principios del siglo XVII, al representar el pintor sus escenas sin idealizaciones, mostrando como se producían en realidad, lo que hace más entrañables los primeros años de aprendizaje del joven Diego al constatarse que toda su familia estuvo involucrada con él en la materialización de sus experiencias artísticas, prestándose incondicionalmente a la participación en sus escenas.

Ilustración 95
Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones/ Los tres músicos.
Diego Velázquez.1616.
Statliche Museum-Preubischer Kulturberitz. Berlin (Alemania)

8.3.5.- *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*

/ Los tres músicos.

1616

Título : Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones/ Los tres músicos[52]
Datación : 1616
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 88 cm × 111 cm.
Localización : Statliche Museum-Preubischer Kulturberitz, Gemäldegalerie. Berlin.
Firma : sin firmar
Bibliografía : Allende-Salazar nº 14; Mayer nº 114; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 8; Pantorba nº 15; López Rey 1963 nº 109; Bardi nº 3; Gudiol nº 2; López-Rey 1979 nº 1; Brown nº 28, Morán Turina 1999;

El presente cuadro fue recogido en el Catálogo de López-Rey, con el número 1 e incorporado al corpus velazqueño por Aureliano Beruete en 1906. Procedente de la Collection La Touche-Irland, fue subastado en Londres en donde fue adquirido por el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, para pasar al museo que actualmente lo incluye entre sus fondos. La pintura fue

[52] Disponible en web: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=11 (Consultado el 16/08/2017)

restaurada en 1974 por Erich Schleiser en el departamento de restauración de la Gemäldegalerie berlinesa. Gracias a esa intervención se pudo conocer que Velázquez había introducido, durante su ejecución, cambios en la vestimenta del personaje central, con aclaración de su tonalidad y dotando al cuello de una mayor inclinación, así como otras modificaciones en el traje del músico situado en el lienzo a la derecha.

Du Gué Trapier y Pantorba manifestaron ciertas reservas respecto a la autoría de la obra y Harris no lo citó en el Catálogo del pintor.

Respecto a su datación, Gudiol, siguiendo a Justi, propuso como fecha de ejecución entre 1616-1617, López Rey la fijó entre 1617-1618, Bardi la retrasó hasta 1618, siendo ampliada por Camón Aznar hasta 1619, año en el que fue datado por Marías y Mayer lo hizo en 1620, donde también lo situó Pantorba.

Consecuencia lógica de la identificación de los personajes, como más ampliamente se recoge en el apartado de *Los modelos masculinos identificados*, junto a razones técnico-estilísticas y demás elementos de representación, nos lleva a datar la pintura en 1616, fecha plenamente acorde con la edad de los modelos introducidos como personajes de la escena, como seguidamente expondremos, y además a nominarla *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos (Ilust. 95).

La temática abordada por Velázquez en este momento tan temprano de su producción obliga a buscar, como justificación de la planificación de su pintura, antecedentes similares a los de precedentes escenas domésticas, siendo esta obra otro reflejo de la realidad cotidiana del joven Velázquez, radicando su importancia en que constituye la primera vez que, a su través, nos facilitó una información personal y propia de sí mismo.

Ilustración 96
Los Músicos. Caravaggio. 1695. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EE. UU.

Los antecedentes del lienzo habría que situarlos en *Los músicos*, también llamado *Concierto de jóvenes*, primer cuadro de la serie de pinturas realizadas por Caravaggio para el poderoso cardenal Francesco María del Monte y que, datada en 1595 representa a varios jóvenes músicos y cantores ensayando sus melodías (Ilust. 96).

De este lienzo habría tenido que tener noticias el sevillano y basarse en ella para su obra, buscando los modelos a representar entre su entorno familiar más inmediato, como también lo hiciera Caravaggio al pintar en su lienzo a los cantores al servicio de su mecenas, con los que convivía el pintor en el palacio del prelado.

No consideramos sin embargo que haya sido la copia de la escena de Caravaggio la razón de ser del lienzo del joven Diego, sino el ejercicio artístico en la emulación de los principios conceptuales de la pintura del italiano. Tampoco vemos en la pintura la influencia de su claroscurismo inventado en sus últimas obras romanas, pero sí la importancia de la iluminación de la escena, lo que denota el conocimiento de las primeras obras romanas del artista.

Aceptada por el joven Diego la nueva tendencia de constituir la representación de escenas cotidianas en asuntos artísticos, Pacheco dejaría constancia del hecho recogiendo en su obra *El Arte de la Pintura*, al hablar de los retratos, la cita de *Otros se han inclinado a pintar figuras ridículas con sujetos varios y feos para provocar la risa, y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza* [53], reconociendo con ello el valor artístico de aquellos que, como su yerno, se habían atrevido a representar, con calidad y *valentía*, la realidad tal y como ésta se les mostraba.

Entre las diferentes justificaciones del hecho creativo facilitadas por los historiadores, Cruzada Villaamil[54], en relación con los personajes, pensó que uno de ellos era un criado y propuso su identificación como Juan Pareja, aunque esta hipótesis se entendió imposible de confirmar al no conservarse ningún documento que lo vinculara a Velázquez en esa fecha, dado que el primero que lo hizo, hoy desaparecido del Archivo de Sevilla, estaba datado en 1638[55].

Morel d'Arleux propuso que Juan Pareja habría podido entrar a servir con Velázquez en fechas muy tempranas y que él pudiera ser el muchacho sirviente que aparece en este lienzo y en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615[56], lo que tampoco pasó de ser una propuesta teórica, sin posibilidad de confrontación.

Identificados los personajes intervinientes en la escena como el propio Diego y sus hermanos Juan y Silvestre, nos permite afirmar que estamos en presencia de una escena más de la vida familiar y cotidiana de los años de juventud del sevillano, que refleja el momento en el que, con ocasión de los ensayos de canciones que posteriormente tendría que interpretar en los conciertos dados por los estudiantes y organizados durante sus años de estudios en el Colegio de Maese Rodrigo, se ejercitaba en ellas acompañado de sus hermanos, componiendo una compleja escena protagonizada y contada por él mismo en la que también participó como actor.

Gira por este motivo la acción en torno al personaje central, situado de pie, es decir en torno al propio Diego, que se autorretrata como estudiante, al aparecer vestido de negro, portando como cuello una amplia *valona*, que le cae sobre los hombros, perfectamente almidonada, como exigían las buenas maneras en el vestido de la época, siguiendo los principios de limpieza y pulcritud en el aspecto personal, que debían presentar las personas de calidad. El segundo músico, situado a la derecha de la escena, ha quedado identificado como su hermano Juan, que viste jubón amarillo e interviene en la acción acompañando a Diego en el canto, al son de una guitarra de mano, que toca con su arco.

El muchacho situado a la izquierda de la escena y que acompaña a los otros dos personajes, ha quedado identificado como su hermano Silvestre, quien ajeno al canto, parece intervenir participando con el acompañamiento instrumental de la guitarra que porta, en un momento de descanso durante el que muestra la bebida que ofrece a su hermano mayor, dado que en la escena solo aparecen un vaso y una copa, por lo tanto, con destino exclusivo a los cantores.

---

[53] **PACHECO, Francisco (1649):** *Op. Cit.* pág. 517.
[54] **CRUZADA VILLAAMIL (1885):** *Op. Cit. pág.* 27
[55] **WETHEY, Harold E. (1995):** *Op. Cit.*, pág. 27
[56] **MOREL D'ARLEUX Antonia**: *Origen y vicisitudes de cuatro óleos inéditos que pertenecieron a la colección real*. Goya, N° 269, 1999, pág. 78-80.

La identificación de los personajes y la cronología de la evolución de sus respectivos aspectos físicos corroboran como correcta y segura la datación propuesta de la obra de 1616, que hasta ahora se enunciaba sobre una base meramente de evolución estilística, lo que presentaba grandes problemas y lagunas en la formación del Catálogo razonado de las obras sevillanas del pintor por discrepar los autores en su año de producción, como anteriormente se ha hecho mención.

En ese momento Diego contaba 17 años, edad en la que ya había entrado en la Universidad hispalense, Juan contaba 15 años, motivo por el que aparece claramente algo más joven que su hermano y sin vestir como estudiante universitario, al encontrarse terminando los estudios de bachiller. Silvestre, al contar solo 10 años, le representa como niño y su aspecto físico se corresponde en todas las representaciones, así aparece con menor edad en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, por ser un lienzo anterior y con mayor edad en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, por ser de posterior datación.

Un año solo separan la primera y la segunda pintura y dos años la primera y la tercera, espacio temporal perfectamente coincidente con la evolución física mostrada en todos esos lienzos, la misma evolución que presenta su hermano Juan, al aparecer representado con una menor edad en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, con igual edad en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa de este mismo año y con mayor edad en el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/Cabeza de joven de perfil de 1617.

Es la misma comparativa que podemos establecer con el mismo Diego, porque partiendo de este lienzo, la evolución fisionómica sufrida se corresponde con *San Juan en Patmos* de 1621 y su *Autorretrato* de 1623, presentando todos ellos una perfecta correlación, si atendemos a la secuencia temporal transcurrida entre la ejecución de cada uno de ellos.

La preocupación artística de Velázquez en este lienzo no fue el retrato de los personajes intervinientes, sino el reflejo de sus vivencias en el entorno doméstico en el que se desarrollaron, lo que justifica el menor naturalismo con el que ejecutó los rostros de los personajes, sobre todo el suyo y el de Juan. Esta parcial ausencia de veracidad en sus rostros y los cambios en su formulación, como el realizado en la longitud de la *valona* del primero, estuvo motivada seguramente por la utilización, en este caso, de modelos preexistentes como se justifica por la aparición en la radiografía de la pintura, de una cabeza subyacente cercana a la presente de Diego en el lienzo del *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/Cabeza de joven, que pintaría después en 1617.

El lienzo alcanza de esta forma la cualidad de documento en sí mismo, al acreditar, a través de la imagen que proporciona, el discurrir de la vida de su autor y su efectiva formación humanística a través de su indumentaria, lo que supone que complementó los estudios recibidos en casa de Pacheco, con su paso por la Universidad hispalense, donde seguramente tuvo que cursar estudios de Bellas Artes, lo que le permitió asimilar, en poco tiempo, una elevada y completa educación y estar en disposición de relacionarse con intelectuales, poetas y

Ilustración 97
Vihuela de mano o Guitarra barroca. Siglo XVII. España

nobles sevillanos, hasta gozar después de la estima real, lo que hubiera sido de todo punto imposible de no haber acumulado diversos saberes, una esmerada educación y decoro en las maneras por tradición familiar.

El prestigio de la Universidad de Sevilla no estuvo a la altura de la ciudad y distó mucho del que gozaron las de Salamanca o Alcalá. En 1605 daba formación a 215 estudiantes, por lo que, en realidad, constituyó un Colegio-Universidad, con predominio del primer elemento sobre el segundo, bajo la denominación de Colegio de Santa María de Jesús, llamado también por el nombre de su fundador, del Maestre o *Maese* Rodrigo.

En este ambiente estudiantil, las fiestas eran frecuentes. Músicos y estudiantes sabían bailar, cantar y tocar la guitarra, el violín y el arpa y se encargaban de componer las canciones y los bailes que amenizaban las celebraciones públicas en las que intervenían generalizadamente.

Noticia de estas actividades nos han llegado por la pena de diez días de cárcel que el Obispo de Sevilla ordenó imponer, en 1609, a los estudiantes del Colegio *Maese Rodrigo* que saliesen el día de San Nicolás, por las calles con el obispillo haciendo travesuras, porque *con esto se divertían de sus estudios* [57] o el carro de la Música en el que iba sentado un asno que llevaba una artesa por vihuela y una soga vieja por cuerdas, con el que los estudiantes del mismo Colegio desfilaron en la mascarada que organizaron en 1617, descrito en la *Relación de la fiesta, que en el colegio Mayor de Santa María de Jesús Universidad de la Ciudad de Sevilla, hizo, en la publicación de un Estatuto, en que se juró la Concepción Limpísima de nuestra señora ...* [58].

Este lienzo acredita también la formación musical de los hermanos Velázquez y aunque no conste que ninguno de ellos hubiera llegado al virtuosismo en el uso de estos instrumentos, nos relata que la práctica de la música fue un denominador común en la familia del pintor.

Los instrumentos que toca Diego y Silvestre sostiene entre sus manos, se identifican con sendas *vihuelas de mano*, instrumento cordófono con un total de ocho cuerdas para tocar, muy parecido a la actual guitarra y que fue muy popular en España y Portugal, predominando en los ambientes cultos, con desplazamiento del laúd (Ilust. 97). El que es tocado por Juan se identifica con la *vihuela de arco*, llamada así porque era de menor tamaño y se hacía sonar con un pequeño arco de cuerda.

---

[57] **DOMINGUEZ GUZMAN, Aurora**: "Una curiosa fiesta universitaria en Sevilla en 1617. La celebrada por el Colegio de Santa María de Jesús en honor de la Inmaculada" *Archivo Hispalense.* nº 225. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1990, pág. 31

[58] **SÁEZ, Alonso**: *Relación de la fiesta, que en el colegio Mayor de Santa María de Jesús Universidad de la Ciudad de Sevilla, hizo, en la publicación de un Estatuto, en que se juró la Concepción Limpísima de nuestra señora* ...Francisco de Lira. Sevilla, 1617

La práctica de la música instrumental en Sevilla no quedó reducida exclusivamente al servicio del culto religioso celebrado en la Catedral. Así, en la casa de Francisco Pacheco, donde se rendía honor a todas las bellas artes, la élite de humanistas que concurrieron a su academia se ejercitaban en la música, como él mismo nos cuenta de Baltasar de Alcázar que, además de la práctica literaria a la que se dedicó, *fue muy diestro en la música, compuso algunos madrigales, a quien haría el tono i la compostura dél, que el insigne maestro Guerrero practicaba con gran satisfacción i los estimaba en mucho, tuvo con él estrecha amistad por la música y la poesía*[59] *y* hablando de Cristóbal Mosquera de Figueroa dijo que *fue aventajado en música tocando gallardamente una vigüela.*

La escena nos facilita aún más informaciones, porque se complementa con una mesa que, ocupando el centro de la superficie pictórica, alberga sobre ella los alimentos que sirvieron de refrigerio a los protagonistas de la acción, como la caja de dulces que aparece en el primer término del lienzo, un pan y el cuchillo para cortarlo, seguido por una copa y un vaso con agua endulzada, junto a un plato sobre el que descansa un paño o servilleta para su higiene.

La acción se desarrolla en una estancia distinta de la que vimos en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, otra dependencia en la que aparecen decorados sus paramentos verticales y, por lo tanto, correspondiente a la parte de representación de la vivienda, porque en la pared, aunque de manera un tanto imprecisa, Velázquez recogió la existencia de un lienzo colgado, que parece apuntar a un paisaje como tema de su escena, que nos permite conocer que las estancias de la casa familiar de los Rodríguez de Silva-Velázquez, estuvieron decoradas con lienzos en sus paredes, muy probablemente los procedentes de las manos del propio Diego. Con este cuadro dentro de su pintura, introdujo nuestro joven pintor la primera ventana en sus escenas que, a su vez, utilizó para compensar la composición y proporcionar profundidad al lienzo.

Algunos autores han querido ver en el mono situado detrás del grupo con una pera en la mano y último personaje de la acción, el carácter burlesco de la obra y un cierto sentido moralizante, dado que la simbología del mono relaciona a dicho animal con los vicios mundanos, si bien todo fundado sobre la identificación de la estancia como taberna.

La nueva visión de la obra, a la luz de la identificación de los personajes y del espacio, como perteneciente a la vivienda familiar del pintor, obliga a abandonar esa teoría y aunque sea cierto que refleja un momento de *divertimento* y esparcimiento de los jóvenes hermanos, debe alejarse la obra del carácter moralizante o burlesco, situándola más en la realidad cotidiana que reflejaba, lo que obligaría a plantear la posible convivencia del animal en el entorno doméstico y su pertenencia a los hermanos, como animal exótico de frecuente existencia en los hogares sevillanos.

[59] **GUERRERO, Francisco; LLORENS CISTERO, Jose María; MÜLLER, Karl H**: *Motetes* I-XXIII. Editorial CSIC. Barcelona, 2003.

8.4.-
Obras de 1617

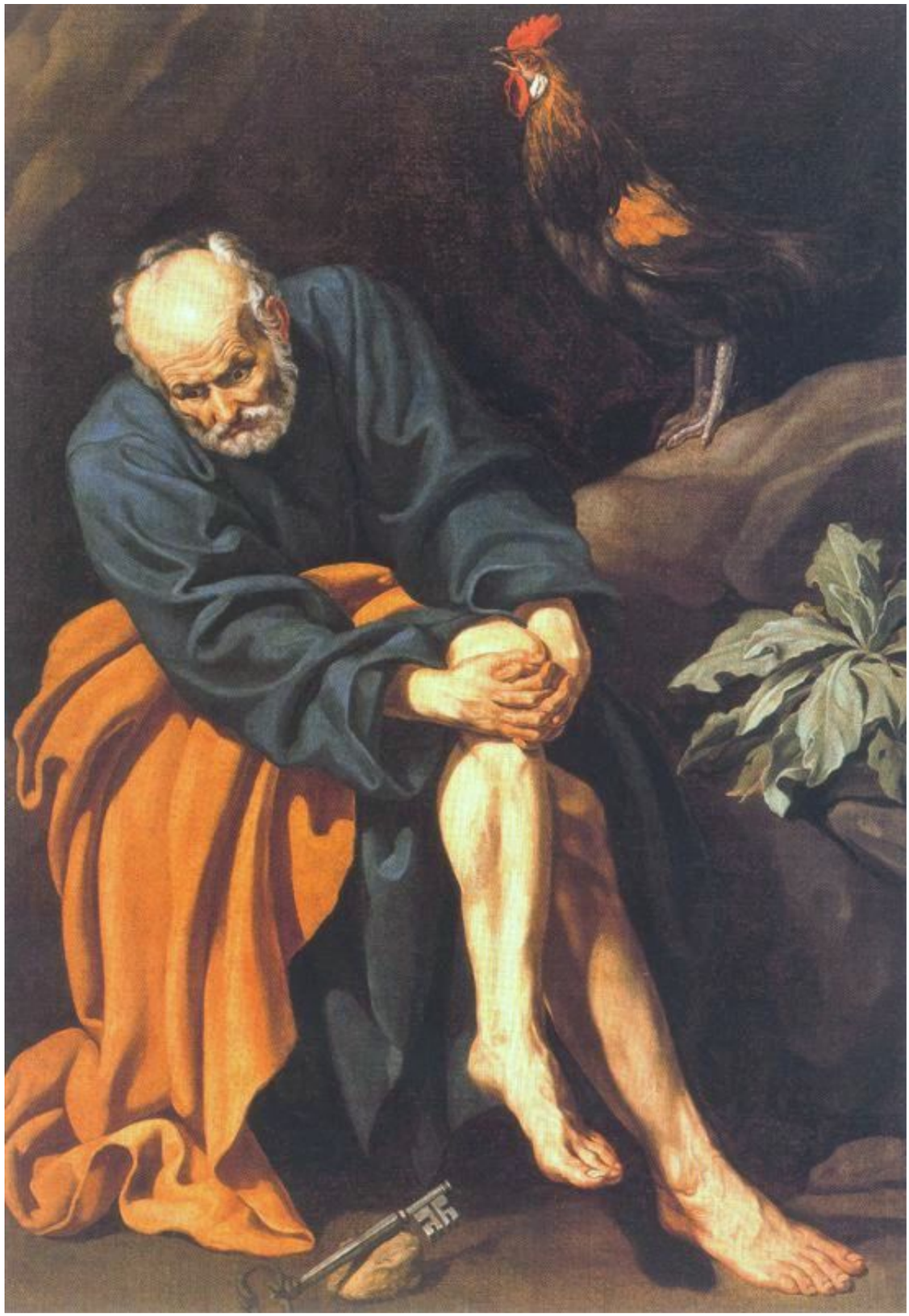


Ilustración 98
Las Lágrimas de San Pedro y el gallo. Diego Velázquez. 1617. Palacio Real. Madrid (España)

4.1.- *Las lágrimas de San Pedro y el gallo*

1617

Título : ***Las lágrimas de San Pedro y el gallo***.
Datación : 1617
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 161cm x 111cm.
Localización : Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Firma : sin firmar
Bibliografía : Inédito, anteriormente atribuido a Luis Tristán

Este lienzo presenta una nueva versión de la historia sagrada relativa a las lágrimas de San Pedro, representado en esta ocasión con el gallo y la llave de la Iglesia, que se incorpora ahora dentro del Catálogo de Diego Velázquez, habiendo estado atribuido precedentemente a Luis Tristán y mantenida la misma atribución en la monografía del pintor, publicada por Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete en 2001, si bien anteriormente lo había estado a José de Rivera[60] (Ilust. 98).

Estos cambios de atribuciones y que los historiadores no hayan pensado en Velázquez como autor del lienzo, ha sido debido, en gran parte, al casi total desconocimiento del primer periodo artístico del sevillano, la falta de un Catálogo completo de sus obras y la imposibilidad de establecer un *iter* en su producción que sirviera de antecedente, lo que ha venido impidiendo la correcta atribución del lienzo que ahora se formula.

Partiendo del precedente de *Las Lágrimas de San Pedro* de 1616, acometió el sevillano esta representación reformulando la historia con un tratamiento novedoso, calificable de *prototipo* en la pintura española, porque este modelo creado por el joven Diego, se constituye en el primero en datación de todos los demás conocidos, derivando los demás de esta primera

[60] **ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972):** *Op. Cit.* pág. 340

formulación, imitada por otros muchos artistas de todas las escuelas de la pintura española a lo largo del siglo.

El lienzo escenifica el pasaje en el que Pedro, después de haber negado a Cristo tres veces oyó cantar al gallo y recordó las palabras del Maestro anunciándole que le negaría ante sus enemigos. El pasaje lo relatan dos de los evangelistas, San Mateo y San Lucas, y lo hacen de forma similar, aunque con algunas diferencias.

San Mateo lo refiere en la siguiente forma:

> *Jesús le dijo: De cierto te digo que esta noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces. / Pedro le dijo: Aunque me sea necesario morir contigo, no te negaré. Y todos los discípulos dijeron lo mismo. / Entonces él comenzó a maldecir, y a jurar: No conozco al hombre. Y en seguida cantó el gallo. / Entonces Pedro se acordó de las palabras de Jesús, que le había dicho: Antes que cante el gallo, me negarás tres veces. Y saliendo fuera, lloró amargamente.*[61]

San Lucas lo hizo en la siguiente:

> *Y él le dijo: Pedro, te digo que el gallo no cantará hoy antes que tú niegues tres veces que me conoces. / Y Pedro dijo: Hombre, no sé lo que dices. Y en seguida, mientras él todavía hablaba, el gallo cantó. / Entonces, vuelto el Señor, miró a Pedro; y Pedro se acordó de la palabra del Señor, que le había dicho: Antes que el gallo cante, me negarás tres veces. / Y Pedro, saliendo fuera, lloró amargamente.*[62]

En la formulación de su historia Velázquez tomó el instante en el que Pedro, oyendo cantar al gallo y sobrecogido por su falta, salió comenzando su llanto arrepentido por la traición de haber negado a Jesús. Para ello situó al Santo en un espacio natural rocoso que ocupa todos los fondos de la superficie pictórica, abandonando la obligada inclusión del paisaje propia de precedentes representaciones y configurando la escena en diversas alturas, en las que el Santo ocupa el nivel inferior y el gallo un plano intermedio, dejando el desarrollo superior para el fondo rocoso.

El gallo constituye una bella representación de gallinácea andaluza, de la raza *utrerana*, en su variedad *roja*, muy extendida en los cortijos andaluces. Presenta en la realidad, al igual que lo hace en el lienzo, cabeza de color rojo oscuro con esclavina de color dorado con flameado negro bajando por su espalda; el dorso y las pequeñas cubiertas alares mantienen un color rojo dorado y las grandes coberteras color negro con reflejos metálicos; las barbas externas de las remeras secundarias son de color pardo apareciendo en triángulo cuando están cerradas y las barbas internas, las puntas y remeras primarias también de color negro, presentando un estrecho bordeado pardo y rematado el cuerpo por una amplia y negra cola con reflejos verdes (Ilust. 99).

Ilustración 99
Gallo de raza utrerana. Andalucía. España

Cuando el macho de esta variedad canta, eleva su cabeza, estirando su cuerpo y bajando la cola, actitud y posición recogida perfectamente por el pintor, por lo que el lienzo plasma fielmente

[61] **MATEO:** 26:34-35, 74-75
[62] **LUCAS:** 22:34, 60-62:

esta variedad, en una representación completamente naturalista, lo que contribuye a fijar como ámbito geográfico de su producción el área andaluza y, por lo tanto, sevillana.

La introducción del gallo como atributo iconográfico, motivó la reducción de los demás atributos de San Pedro y en vez de las dos llaves del Cielo, Velázquez colocó una sola a sus pies, sobre una piedra, simbolizando lo que Jesús le dijo Y *ahora yo te digo: Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; los poderes de la muerte jamás la podrán vencer*[63] .

Ilustración 100
Verbascum thapsus o Gordolobo. España

La composición aparece compensada con la introducción, a la derecha de la escena, de un *Verbascum thapsus* o Gordolobo, compuesto de grandes hojas lanceoladas y de superficie lanosa de color verde grisáceo, más grandes las de abajo, que las que se disponen alrededor del tallo y que crece de manera espontánea en tierras no cultivadas de nuestro país. Era usada popularmente, por sus propiedades cicatrizantes mediante aplicaciones externas y por sus propiedades diuréticas y emolientes o sedantes, de manera interna, para curar la bronquitis y como diurético (Ilust. 100).

No podemos conocer si este gordolobo mantiene un sentido alegórico relacionado con el perdón que lleva consigo el arrepentimiento de San Pedro, aunque por razón de sus propiedades se muestra como una posibilidad, al mismo tiempo que recurso artístico que amplía el colorido de la escena.

Abandonando precedentes y anteriores representaciones en medias figuras, San Pedro es representado en esta ocasión de cuerpo entero, sentado con las piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha, brazos extendidos y manos enlazadas, sujetando las piernas a la altura de la rodilla. Sus hombros aparecen elevados, recogiendo parcialmente su cabeza, que se inclina sobre el pecho, en señal de pesadumbre.

El Santo mantiene una actitud de introspección interior, mientras por sus ojos brotan lágrimas que discurren por ambas mejillas.

La figura aparece potentemente iluminada, con un foco que incide principalmente en su cabeza, haciendo más visible su calvicie, sobre la que aparecen ondulados cabellos que recorren el cráneo circularmente a la altura de los occipitales y, descendiendo detrás del rostro, se prolongan en una corta y blanca barba con bigote.

La formulación de la cabeza del Santo sigue los precedentes modelos utilizados por el pintor, en los que se generalizan las calvicies en la bóveda craneal, concentrándose el cabello rizado en la zona temporal y occipital, barbas blancas y cortas, poblados bigotes, ceños fruncidos, pómulos angulosos, narices rectas con prominentes narinas y pobladas y arqueadas cejas, que seguirá reiterando en modelos posteriores, como más ampliamente hemos desarrollado en el apartado de *Los modelos idealizados.*

Dominando el recurso de la representación en escorzo, Velázquez vuelve a utilizarlo para el rostro de la figura, provocando fuertes sombras en cejas y pómulos, que se mantienen

[63] **MATEO**: 16, 18

intensamente iluminados, con un tratamiento retratístico perfecto y obteniendo un resultado sobresaliente.

La manera en la que ejecuta los pliegues de la frente, las cejas y el entrecejo permite apreciar claramente las pinceladas más claras con las que ilumina y da volumen a la piel, dejando en moduladas sombras el interior de los pliegues, recurso que también utiliza para dar verismo a la vena que discurre desde la cabeza y baja por la sien del rostro. Los ojos mantienen una sensación de ausencia, quedando formulados para reflejar el estado de profundo abatimiento y arrepentimiento del Santo, que refuerza el artista a través del llanto.

Los cabellos de la cabeza, bigote y barba están ejecutados con una técnica muy suelta y con meras veladuras los que surgen en la parte posterior de la cabeza, marcando los rizos a base de curvas, cortas y reiteradas pinceladas ejecutadas en un blanco intenso y agrupadas para formar los mechones.

Al estar representada la figura de cuerpo entero, su vestido adquiere una mayor importancia escenográfica, al quedar resaltado sobre el fondo oscuro rocoso, que desarrolla con unos modos más naturalistas que los de sus coetáneos, dando mayor amplitud a los pliegues y con un alto contraste y movimiento con los que caracteriza su formulación.

La tonalidad azul del vestido es más oscura que la utilizada en el vestido de *Las lágrimas de San Pedro* de 1616, tonalidad que se generaliza en las obras de este año, mientras que los amarillos del manto del Santo son similares a los utilizados por el pintor para la saya de su hermano Fernando en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa de 1616.

El vestido recogido por encima de la rodilla deja ver las piernas cruzadas del Santo. No es la primera vez que Velázquez se acerca al desnudo, aunque en esta ocasión su representación ha mejorado técnicamente, porque las piernas quedan perfectamente moduladas a base de sombras de diferentes intensidades, creando perfectamente los volúmenes de su musculatura y los relieves de las venas que las recorren.

El manto se formula plegado sobre el regazo del santo, cayendo por el lateral derecho en abundantes pliegues y descansando su final en el suelo, en un recurso que veremos reiterado en lienzos posteriores. Utiliza el pintor pliegues muy evolucionados y con un naturalismo muy superior al que Luis Tristán es capaz de representar en obras de este mismo año, porque solo en los últimos años de su producción de 1623 o 1624, conocida por éste la obra Velázquez, fue progresando en la senda naturalista, coincidiendo con la demanda de similar temática y, a diferencia de la técnica exhibida por el toledano, en este lienzo el volumen de los paños aparece más proporcionado y el dramatismo de la historia altamente matizado, lo que diferencian claramente las obras de ambos artistas.

Como ya hicimos mención en el apartado de *Los principios caravaggistas presentes en la pintura de Velázquez*, las manos del Santo presentan los signos de autoría propios del pintor, identificados con las indeterminaciones o *aparentes defectos* en su representación, que en este lienzo se muestran al modelar el pulgar izquierdo, que parece no conectar con el dorso de su mano o el anular derecho que surge sin continuidad desde su articulación o los meñiques que divergen en forma de "v" sin montar con ausencia de naturalismo representativo.

También concurre la reiteración del modelo, como más ampliamente desarrollamos en *Los modelos idealizados*, que se corresponden generalmente con los personajes de sus historias religiosas de *San Pedro*, desconociendo si el pintor utilizó para estas cabezas un modelo real o un modelo preestablecido.

Todas estas innovaciones artísticas, nos llevan a afirmar que el único que pudo acometer en 1617 una obra con un desenvolvimiento general de la figura de manera tan acusadamente novedosa, naturalista y con la más acentuada aplicación de los principios del claroscuro, fue únicamente el genio de Velázquez, porque las inferiores calidades y el menor naturalismo conseguidos por Tristán en ese momento impedían que hubiera podido obtener similares resultados y solo muchos años después, mejorada su técnica, pudo idear y materializar obras de similares empeños, como claramente se hace perceptible en su obra *La ronda de Pan y Huevo* de 1624, lo que impide la asignación de este lienzo al Catálogo de la producción del toledano como hasta ahora venía haciéndose (Ilust. 101).

Ilustración 101
La ronda de Pan y Huevo. Luis Tristán. 1624. Toledo

Hemos presentado este lienzo como prototipo de la representación de *Las Lágrimas de San Pedro* en las que se incluye el gallo en la escena, mientras que otros historiadores han mantenido que la representación más antigua de esta historia religiosa fue la pintada por Juan Bautista Maíno, al datar su versión en 1617. No podemos estar de acuerdo con ello, porque la datación de la obra de Maíno se ha fijado únicamente por asimilación al tiempo de la visita realizada por el pintor a Toledo, donde se afirma que pudo ver este lienzo atribuido a Tristán y su abandono de la ciudad con destino a la Corte en 1619, a donde fue llamado para ejercer de profesor de dibujo de Felipe IV y porque la última monografía de Maíno no recoge una datación sistematizada de su producción, limitándose a aceptar la datación que se le venía atribuyendo a sus lienzos, entre ellos su versión de *Las Lágrimas de San Pedro.*

El lienzo de Maíno, no puede incluirse dentro de las obras toledanas del pintor, porque mantiene en ella una ostensible reducción del colorido de su paleta, respecto del utilizado en sus obras toledanas, en la que predomina las tonalidades ocres. Por el contrario, plegado ya el pintor al claroscurismo imperante en la escuela madrileña en este lienzo, características no presentes en sus obras toledanas, lo tendría que haber pintado cuando Maíno ya se encontraba en la Corte, después de 1620, lo que impide desbancar al lienzo del joven Diego de la cualidad de prototipo que le atribuimos, planteando que Maíno conoció la obra de Velázquez antes de acometer la suya y que pudo hacerlo a través de la colección de Fonseca, siendo este lienzo una de las obras de su colección que portara consigo en su traslado a la Corte.

Ilustración 102
Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre / Vieja friendo huevos.
Diego Velázquez. 1617.
National Gallery of Scotland-Edimburgo

8.4.2.- *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre* / Vieja friendo huevos 1617

Título : ***Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*** /Vieja friendo huevos [64]
Datación : 1617
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 100.50 cm x 119.50 cm
Localización : National Gallery of Scotland-Edimburgo
Firma y fecha: sin firmar, con fecha *16--*
Bibliografía : Curtis nº 84; Mayer nº 111; Pantorba nº 16; López Rey 1979 nº 108; Bardi nº 6; Gudiol nº 8; Gállego nº 4; Morán Turina 1999 nº 2.

El cuadro ha venido siendo identificado como *Vieja friendo huevos* o *An Old Woman Cooking Egg*, si bien por razón de la identificación de los modelos que protagonizan la acción proponemos reformular su denominación, como en anteriores otros, para describirlo como *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos (Ilust. 102).

Aparece mencionado por primera vez, junto con otros bodegones de Velázquez en 1698, en el inventario de las pinturas de Nicolás de Omazur, comerciante flamenco establecido en Sevilla

[64] Disponible en web : https://www.nationalgalleries.org/collection/simple-search/v/artist/diego-velazquez/object/an-old-woman-cooking-eggs-ng-2180 (Consultada el 26/07/2015)

y amigo de Murillo, en donde se describe como *lienzo de una vara de alto sin marco* con *una vieja friendo un par de huebos, y un muchacho con un melón en la mano*.

A principios del siglo XIX apareció como perteneciente a la colección inglesa de John Woollett, para ser subastada posteriormente en Christie's de Londres el 8 de mayo de 1813. En 1883 Curtis lo publicó por primera vez como perteneciente al Catálogo de Velázquez[65] y desde entonces ha sido una atribución unánimemente aceptada por la crítica.

En 1955 ingresó en la National Gallery of Scotland, tras su paso por diversas colecciones privadas de Sir J.C. Robinson y la de Sir Cook en 1863 y, tras la limpieza a la que fue sometida por la institución en 1957, salió a la luz, en el ángulo inferior derecho, la fecha de *16(_ _)* con las dos últimas cifras casi borradas, lo que ha motivado discrepancias entre los historiadores en cuanto a su datación.

Camón Aznar lo dató en 1618, que siguieron Bardi, López Rey y Brown, mientras que Pantorba y Gudiol lo retrasaron hasta 1620 y Trapier lo situó entre *La Adoración de los Reyes Magos* y su primer viaje a Madrid.

Este lienzo ha sido interpretado unánimemente por la crítica como una más de las escenas de cocina o de mesón con figuras, a veces ridículas o, cuando menos vulgares y, dentro del género del bodegón, como ejecutada por el pintor en su periodo sevillano y que por situarla en el escalón más bajo de la pintura, han pretendido dignificarla queriendo ver en ella diferentes intencionalidades y atribuyéndole significados simbólicos, motivo por el que se ha relacionado al lienzo con el sentido del gusto, perdiéndose los críticos en interpretaciones sobre la forma de cocinarse los huevos, como Trapier que habla de *cocinando huevos* o Brown que alude a si son *cocinados en agua o caldo*, rechazando la fritura y Gállego que los considera huevos escalfados, estimando improbable que se tratara de un guiso de sopa de ajo con huevo.

Debemos apartarnos de estas interpretaciones, al igual que lo hicimos en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata, en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina* / Dos jóvenes a la mesa y en el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos todos de 1616, porque en este lienzo Velázquez vuelve a pintar una escena cotidiana desarrollada en el interior de su hogar y en la que los personajes de su lienzo vuelven a ser sus familiares más directos, en un nuevo ejercicio de plasmación de la realidad tal y como el propio pintor la percibió de su entorno más inmediato.

En esta ocasión el joven Diego situó su atril y su lienzo, debidamente preparado, en el interior de la cocina de la casa familiar, mientras su madre preparaba la cena aprestándose a pintar lo que sus ojos contemplaban en una práctica de su aprendizaje artístico y aprovechando los momentos que sus estudios le dejaban libre para ejercitarse en la práctica de la pintura.

Identificados los personajes intervinientes como su madre Jerónima Velázquez y el cuarto de los hijos Silvestre, de los que realiza verdaderos y fidedignos retratos, la evolución física de su hermano y la de su madre, se constituyen en elementos suficientes que proporcionan la exacta datación del cuadro.

---

[65] **CURTIS, Charles Boyd.:** *Velázquez and Murillo: A descriptive and historical catalog*. S. Low, Marston, Searle, and Rivington; New York, J.W. Bouton. Londres, 1883, pág. 37

En este sentido, es claro que Silvestre presenta más madurez física que en el lienzo del *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos de 1616 y menor edad que cuando aparece en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, por lo que las respectivas secuencias temporales unidas a las características técnicas propias de los respectivos momentos de su evolución artística establecen su datación en 1617.

Hemos aludido al momento que recoge la escena como el de la preparación de la cena y no del desayuno, porque dentro del ámbito español el desayuno siempre ha ido acompañado tradicionalmente de grandes tazones llenos de leche y pan o bollos, habiendo estado reservada la ingesta de huevos al plato principal de la cena, seguido de la fruta de la temporada. La fruta que porta Silvestre es un melón que fructifica entre los meses de julio a septiembre por lo que debe situarse en estos meses la producción del lienzo y también como posterior al mes de mayo fecha del nacimiento de Francisco, sexto hijo del matrimonio, porque su madre Jerónima no aparece encinta.

Ilustración 103
Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre. Velázquez. 1618. Detalle

La escena nos aporta datos interesantísimos sobre las costumbres familiares y sobre todo de la configuración de la cocina en los hogares y la forma de cocinar los alimentos en la época.

La madre es la que interviene preparando la cena y aparece sentada en un taburete bajo, al lado de una mesa auxiliar, de unos 45 centímetros de altura, sobre la que se preparaban los alimentos y que aparece también en el lienzo del *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa de 1616.

Sobre la prolongación de esta mesa aparece colocado un hornillo o pequeña cocina portátil, en forma de carrete con un estrechamiento central, que por su tonalidad y uso estuvieron fabricadas en resistente cerámica refractaria, sobre la que se colocaba, a nivel medio, las brasas de carbón. En su parte superior aparece coronada por una gruesa arandela metálica que cerraba parcialmente la boca del hornillo, fabricada con una huella que permitía la sujeción de la cazuela y que quedaba asida a la parte cerámica por dos asas curvas que, a su vez se sujetaban al hornillo a través de una arandela aprehendida a un orificio circular que sobresalía del cuerpo central (Ilust. 103).

Si contemplamos detenidamente el hornillo, podemos apreciar, en la parte que se sitúa entre la arandela y la cazuela, el fuego que su interior acoge, procedente del carbón en intensa combustión.

La cazuela, de barro rojo vitrificado en su interior, ha sido cubierta con un fondo de aceite de oliva en el que claramente se están friendo dos huevos, en ningún caso escalfándolos, como han supuesto otras opiniones, aunque el calor proporcionado por estos hornillos no era de mucha intensidad y el fuego que albergaba solo permitía el cocinado a *fuego lento*, razón por la que el freído de los huevos se realizaba lentamente y su cuajado sin *puntillas.*

La pareja de huevos se destinaba al cabeza de familia, porque para los niños y jóvenes se freía la unidad, como la madre muestra con el que sostiene en su mano izquierda, para ser frito a continuación y porque era, igualmente costumbre, preparar primero la cena al cabeza de familia y después a los hijos, lo que indica que la madre estaba comenzando los preparativos de la cena familiar.

La madre ase en su mano derecha una cuchara de madera de olivo, único material que soportaba las temperaturas que alcanzaba el aceite en el cocinado sin abrirse y que constituía el utensilio con el que usualmente se le manipulaba para hacerlo pasar por encima del huevo y cuajar con ello la parte superior de la yema.

En ocasiones los huevos se acompañaban de cebolla, también frita, a lo que obedece la presencia de una de ellas y los restos de otra sobre la mesa. Las cebollas más usualmente utilizadas para estos menesteres eran pequeñas y rojizas o moradas en sus capas superiores, origen del color más oscuro de la capa seca que las recubre y protege, iguales a los restos que permanecen sobre la mesa.

En el ámbito familiar, los hijos menores colaboraban en las tareas domésticas. En esta ocasión lo hace Silvestre acercando a su madre los demás alimentos y las bebidas, colocándolos en la mesa, por este motivo porta un melón que aparece aún con la malla de cuerda con la que se colgaba esta fruta en las *fresqueras* y una jarra conteniendo, probablemente, el vino o una bebida azucarada.

Completan la escena una prolífica representación de los utensilios existentes en la cocina, como el mortero que aparece en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa de 1616 y que después veremos en el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618, la jarra vidriada en blanco y decorada con flores verdes y el perol de latón representados también en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616 o la jarra vidriada en verde del *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa.

Colgado sobre la pared del fondo de la cocina, volvemos a ver el serillo de esparto y el paño que servía para cubrir los alimentos, también representado en *Retrato de María en la cocina*/La mulata y nuevos elementos como los dos candiles de hierro, que aparecen colgados de una viga de madera que atravesaba y soportaba el techo de la cocina.

Volvió a utilizar Velázquez la técnica propia de la fotografía para captar sus escenas familiares, porque las recoge con toda fidelidad y detalle, documentando con sus lienzos las vivencias de su juventud.

En este lienzo, Silvestre no solo interactúa con el pintor, al igual que María lo hará en la escena del *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618, al mantenerse pendiente de la creación artística de su hermano Diego, sino que lo hace también con la acción que protagoniza atendiendo al requerimiento de la madre, como

se deduce de su postura y de su mirada ambivalente, mientras que la madre se concentra en la asistencia que el hijo le presta.

Diego acababa de examinarse como pintor, dejando acreditado con ello una capacidad artística suficiente para llevar a cabo en solitario y de manera independiente sus obras, pero la realidad es que en ese momento su capacidad artística real sobrepasaba lo habitual en los pintores del momento, incluso la de su maestro, alcanzando el virtuosismo en la representación de los objetos y tactilidades en los materiales, de la que son máximo exponente los dos huevos que su madre aparece friendo o la blancura del otro que, sin cascar, sostiene en la mano.

El mismo virtuosismo obtiene en la representación de los brillos metalizados de los objetos de latón, bronce y hierro y en la transparencia y brillo del cristal de la botella. Los volúmenes se potencian en el trenzado del esparto y en la redondez del melón sobre el que resalta la cuerda con la que se colgaba en un realismo admirable, constituyendo todos estos elementos una muestra más de la genialidad del sevillano.

Estos logros de la pintura, en principio considerada de inferior estimación artística por el tipo de representación recogida, ha hecho que impactara profundamente a los amantes de la pintura a lo largo de los tiempos, lo mismo que tuvo que impresionar a sus contemporáneos, no solo por la innovación del planteamiento de la escena, sino por los cambios artísticos que planteaba, con los que la pintura comenzaba a dar satisfacción a otros intereses distintos a los religiosos.

No debemos tampoco buscar en este lienzo intencionalidad específica del pintor o simbología en la acción representada, porque Velázquez en pleno aprendizaje solo se ejercitaba en los pinceles y lo hacía en su ámbito más inmediato que era el familiar, de manera inconsciente y partiendo de una practicidad utilitaria de aprovechamiento artístico de su tiempo.

Fruto de estos estímulos, Velázquez supo aportar a la escuela sevillana, nuevos modos, nuevas técnicas y nuevas ambiciones, con las que cambió el rumbo de su historia y sentó las bases necesarias para que artistas posteriores pudieran llegar a las cotas de brillantez que caracterizaron a la escuela sevillana lo largo de ese siglo.

Ilustración 104
Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil
/Cabeza de joven de perfil.
Diego Velázquez. 1617
Museo del Hermitage. Moscú

8.4.3.- *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*

/ Cabeza de joven de perfil

1617

Título : ***Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil /***Cabeza de joven de perfil[66].

Datación : 1617

Soporte : Óleo sobre lienzo.

Medidas : 39,5 cm. x 35,5 cm.

Localización: Museo del Hermitage Inv ГЭ-295

Firma : sin firmar

Bibliografía : Allende-Salazar nº 3; Mayer nº 128; Lafuente Ferrari 1944 nº 2; Pantorba nº 2; López Rey 1963 nº 121; Bardi nº 14; Gudiol nº 6; López-Rey 1979 nº 8; Brown nº Q-4, Morán Turina 1999 nº 7.

Este lienzo que se identifica como *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*, ha venido siendo denominado *Cabeza de joven de perfil* al desconocerse, hasta ahora, la identidad del retratado (Ilustr. 104).

Ingresó en el Museo del Hermitage, entidad propietaria actual del lienzo, como original de Velázquez, en 1814, procedente de Colección de William Coesvelt de Amsterdam, habiendo admitido su autoría Allende-Salazar, Mayer, Lafuente Ferrari, Pantorba, López Rey, Camón Aznar y Gudiol, aunque recientemente en las últimas monografías o estudios del pintor haya

[66] Disponible en web: http://www.arthermitage.org/Diego-Velazquez/Head-of-a-Man-in-Profile.big.html (Consultado el 15/08/2015)

sido omitida por Brown, que ha puesto en duda su autenticidad y por Du Gué Trapier y Harris, que no han hecho referencia alguna acerca del mismo.

Allende-Salazar y Mayer lo consideraron un estudio preparatorio para el lienzo de *El Almuerzo* de 1616, mientras que Camón Aznar y Haraszti-Takárs lo consideraron una posible copia y López Rey sugirió que podía haber estado en relación con el lienzo de *Los tres músicos* de 1616, dado que su radiografía había puesto en evidencia la existencia de una cabeza subyacente parecida al personaje situado en el medio de dicha pintura.

Siendo innegablemente cierta la relación de este lienzo con los demás citados por los historiadores, no es menos cierto que las sugerencias de tratarse de mera copia o de estudio preparatorio para *El Almuerzo* no resultan acertadas. La primera porque las evidentes calidades que presenta y la brillante técnica exhibida son superiores a la obra con la que se le relaciona, propias de una ejecución de la misma autoría, pero de fecha posterior y la segunda porque el personaje presenta más edad que en *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615.

A estos esenciales argumentos se une la localización del personaje retratado por el pintor, conforme más extensamente desarrollamos en el apartado de *Los modelos de Velázquez*, que ha sido identificado como *Juan*, el segundo hijo de la familia Rodríguez de Silva-Velázquez, confirmando que, siendo cierta la relación establecida entre ambos lienzos por recoger al mismo modelo, se opone la posterior datación de esta pintura, al reflejar a Juan con mayor edad, lo que permite situar al lienzo más adecuadamente, desde el punto de vista cronológico de la producción artística sevillana del pintor.

La web del museo ha catalogado el lienzo como datado en 1616, por motivos seguramente de la cercanía a otras obras con las que se habían establecido afinidades. Sin embargo, al igual que en obras precedentes, clasificando todas las apariciones de Juan en los lienzos y cruzada esta información con la del resto de los modelos del pintor, cabe situar la ejecución del presente retrato entre el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos y el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa, ambos de 1616 y *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619 y por las calidades y técnica exhibida en su ejecución, es procedente datarla en el año de 1617, dado que los amarillos del vestido son totalmente coincidentes con las tonalidades utilizadas exclusivamente en las obras de ese mismo año y abundar igualmente en la misma datación la edad que el modelo representa.

La pequeña diferencia de edad que separaba a Juan de Diego y su común dedicación a la pintura, justifica la relación tan cercana que mantuvieron ambos hermanos, de la que también participó Silvestre, aunque con la distancia que marcaba su menor edad, al ostentar éste el cuarto puesto entre los nacidos en la familia. Esta cercanía quedó confirmada porque incluso llegó a acompañarle a la Corte en su primer viaje y explica la mayor disponibilidad hacia su hermano en lo tocante a la pintura y la facilidad encontrada por Diego para utilizarle como modelo al participar ambos en los mismos intereses.

Igualmente explica su mayor implicación en todas las escenas cotidianas familiares transpoladas a sus lienzos y su activa participación en la escena, bien con signos de aprobación al hecho creativo, protagonizando la misma acción desarrollada en la escena o sirviendo de modelo para que el pintor pudiera captar *gestualidades* en los rostros de los personajes y, en todo

caso, colaborando a que su hermano Diego pudiera conseguir ser calificado, pocos años después, como el mejor pintor de *cabezas* del Reino.

Aunque este lienzo pudiera ser considerado un estudio preparatorio, queda constituido por sí mismo en una obra definitiva, por su total acabado y perfección configurativa dentro de las orientadas al estudio de los gestos o de estudios para la preparación de obras de mayor empeño, motivo por el que la enmarcamos dentro de las obras de pequeño formato que Velázquez tuvo que reiterar *haciendo mano* en el género del retrato.

Representa a su hermano en el contexto de una conversación no desvelada, en donde Juan conversa con otro personaje, situado fuera de la escena, probablemente en una de las entabladas con su progenitor, en los momentos de acompañamiento familiar, dada la atención y seriedad reflexiva con la que participa y a la que obedece el gesto de contracción de la frente, reflejada en las profundas y abultadas arrugas de su semblante, mezcladas con la firmeza de las encarnaduras que proporciona la juventud.

A esta misma acción se corresponde la posición, suavemente elevada, que imprime a la cabeza, la misma que mantiene en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, lo que sugiere que la escena podría estar tomada de nuevo durante la comida, mientras los hijos acompañaban al padre en su refrigerio y aunque pudiéramos pensar que, por razón de su mayor edad, Juan ya habría alcanzado la altura de su padre y por lo tanto las cabezas hubieran debido quedar situadas en el mismo plano, no debe olvidarse que los hijos estaban sentados en escabeles o taburetes accesorios y no propiamente a la mesa, por lo que la diferencia de altura de los asientos, al quedar en diferentes planos, motivaría también la diferencia de la altura de los personajes y justificada, por tanto, la posición de la cabeza y la elevación de la mirada de la figura, dado que la configuración actual de un comedor en donde sillas iguales se disponen, en mayor o menor número alrededor de la mesa, era desconocida en aquella época.

El lienzo deja ver claramente y sin distorsiones las calidades conseguidas por el pintor que mejoran indudablemente los logros anteriores y el naturalismo como elemento inspirador de su creación. Con todo ello y como obra terminada, es indudable que estamos en presencia de un retrato *a la prima*, porque, aun manteniendo una mayor definición y terminación que el mero apunte del natural, goza de la inmediatez de una obra realizada en un breve espacio de tiempo y una sola sesión, lo que evidencia las facultades y madurez artística exhibida por el joven Diego a partir de este año.

La existencia de una cabeza oculta tras la pintura coincidente con la de la figura central del lienzo del *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos de 1616, no hace más que corroborar que estos pequeños retratos constituían un elemento de trabajo del pintor, que luego utilizaba para la realización de composiciones más complejas en lienzos de mayor tamaño y envergadura, de ahí las diferentes calidades que a veces observamos en ellos, según se trate de los captados directamente del natural o de otras obras.

En este retrato, el personaje aparece intensamente contrastado en un primer plano, tras unos fondos totalmente oscuros, característica común a sus trabajos sevillanos de los primeros años de producción. En su configuración, mantiene un concepto de modernidad casi inédito en la pintura española del momento, continuando en la línea iniciada por Velázquez en 1615, mejorada por la progresiva calidad artística alcanzada por el pintor.

Exhibiendo una pincelada ligera y libre, ajustó las perfectas proporciones de los elementos anatómicos de la cara, construidas por el pintor con encarnaciones realizadas con una base cromática uniforme, matizada a base de sombras en tonos grisáceos o más anaranjados y distribuyendo magistralmente los brillos que realza a base de simples y rápidas pinceladas blancas, claramente visibles en la narina y en el labio inferior del personaje. Contribuye al contrastado del rostro, el bigote que ejecuta el pintor con pinceladas sueltas formando mechones y unas pobladas cejas circundando el arco ocular, que nos hablan de su abundancia capilar. Las cejas aparecen matizadas con una pincelada unitonal gris, efectuada en un solo trazo alargado, que confirma igualmente la inmediatez de su ejecución.

La minuciosidad con la que ejecuta la oreja del personaje es un ejemplo más de la perfección y realismo que consigue el pintor al planificar la configuración de estos apéndices, similar a la manera en que ejecuta los ojos, fijando la mirada hacia lo alto, anunciando la técnica, igualmente contrastada, que exhibirá en el *San Juan evangelista en Patmos* de 1621. La mano del pintor sigue mostrándose en la composición de sus blancos y en la ejecución del cuello de la camisa, en los que vuelve a obtener un volumen inigualable en los plegados longitudinales, creado a base de modulaciones de las sombras. Las del rostro y cuello del retratado acusan un estudio pormenorizado, muy bien resuelto. Velázquez utilizó también pinceladas sueltas en tonalidades doradas para simular los rizos del cabello, recurso que veremos reiterado después, con más nitidez y profusión, en el *Retrato de María de perfil*/Cabeza de muchacha de 1621.

La calidad con la que Velázquez fue capaz de resolver lo difícil en el retrato, como es la identificación del retratado y su gestualidad, se contrarresta con la simplicidad con la que resolvió sus elementos secundarios, en particular la parte posterior de la cabeza, que acometió con un mero desarrollo monotonal, manteniendo la misma línea volumétrica con la determinada por el contorno preestablecido en el dibujo subyacente, ejecutada en un solo trazo continuo y oscuro sobre la preparación del lienzo y que, para resaltar y separarla de los fondos, matizó con otra exterior ejecutada en una tonalidad más clara, consiguiendo de esta manera el efecto óptico deseado.

La solución contraria le sirvió para la parte superior de la cabeza, en donde consiguió el mismo efecto situando la tonalidad más clara en la zona del cabello, técnicas que anuncian los recursos con los que conseguirá, años después, imprimir personal brillantez y vida a los negros tejidos de los vestidos de sus retratos madrileños. Son pequeñas licencias que el talento de Velázquez acumuló desde sus primeros años de producción, haciendo genialmente lo difícil y dejando apuntado lo fácil y secundario, después de haber probado que sus facultades estaban a la altura de las expectativas en él depositadas.

Gran conversador debió de ser Juan, cuando en la mayor parte de sus retratos y de los personajes a los que dio vida, aparece con la boca entreabierta verbalizando, lo que puede indicar que el pintor pudo atender a la personalidad del sujeto a la hora de elegir los modelos de sus personajes religiosos, motivo por el que pudo preferir al conversador Juan para personalizar a Santo Tomás, el apóstol que evangelizó con su palabra Persia y la India y autor del cuarto Evangelio.

8.5.-

Obras de 1618

Ilustración 105:
Las Lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete. Diego Velázquez. 1618. Colección particular. España

8.5.1.- *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete*

1618

Título : ***Las Lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete.***
Datación : 1618
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 162 cm. x 107 cm.
Localización : Colección particular. España
Firma : sin firmar
Bibliografía : Inédito

Velázquez acomete en este lienzo una nueva e inédita escena de *Las Lágrimas de San Pedro* y lo hace con una renovada formulación de la escena al incorporar un paisaje real y personalizar geográficamente el lienzo, al localizarse el paisaje en una de las entradas principales a la ciudad de Sevilla. (Ilust. 105).

Desde el punto de vista iconográfico, el pintor mantiene la misma concepción de la historia sagrada, reiterando de forma general la misma línea compositiva de la figura del Santo, aunque con importantes diferencias y una apreciable distancia en lo que a técnica artística se refiere, que muestra la capacidad de aprendizaje y mejora de recursos artísticos que era capaz de atesorar en solo un año de ejercicio.

Este progreso técnico se hace más visible en la cabeza de la figura, porque, aunque mantiene una misma conformación que en la versión de 1617, el naturalismo con el que aparece tratada en este lienzo resulta muy superior, como se aprecia a través de la correspondiente comparativa de las mismas (Ilust. 106).

Ilustración 106
Comparativa del rostro de San Pedro

La manera en la que ejecuta los pliegues de la frente, las cejas y el entrecejo se modulan con un superior repertorio de pinceladas con las que ilumina y proporciona volumen a los pliegues de la piel, dejando en profunda sombra su interior. El trazado de la vena que discurre desde la cabeza, bajando por la sien, aparece más detallada y veraz.

La mirada del personaje ha perdido esa sensación de ausencia, para quedar formulada en un estado de introspección y arrepentimiento del Santo, reforzada, a su vez por el llanto, que refleja a través de las lágrimas que brotan desde sus ojos y discurren a lo largo del rostro.

La transparencia en las encarnaciones está más conseguida y más suavizado el contraste de las zonas que mantiene iluminadas, mediante una mayor gradación de las sombras, que regula a base de tonalidades diferentes del mismo color, sabiamente matizadas para proporcionar al rostro ese acentuado naturalismo.

Mayor virtuosismo consigue en las lágrimas del Santo, que aparecen pintadas con la misma transparencia que mostrará después en las gotas que discurren a través de la cántara de barro, por el efecto del *sudado* del recipiente cerámico, presente en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla de este mismo año.

Los cabellos de la cabeza, bigote y barba aparecen ejecutados con una técnica más brillante, que permite percibir mejor el volumen de su ondulado, resuelto con pinceladas más cortas y sueltas, con tonos que van desde los blancos intensos, en aquellos que quedan en la superficie iluminada y con tonalidades varias en color gris, más ligeras y diluidas, en los que quedan en sombra o en los que, en determinados lugares como la barba, dejan entrever el rostro, trazándoles a base de mechones, a modo de manchas individualizadas.

Al efecto más naturalista contribuye también una más relajada posición del Santo y un trazado más suave de los pliegues del vestido y aunque las mangas mantienen un similar volumen y los pliegues presentan un trazado análogo, de manera que pudiera deducirse que el pintor realizó un mismo repertorio, se modulan en este caso de forma diferente, con un diseño menos brusco y contrastado, dejando las sombras de ser negras, para delinearse en una totalidad más oscura del mismo pigmento, lo que aflora un cambio y mejora de la técnica de representación utilizada,

producto de un evidente avance científico del pintor. El vestido, también recogido por encima de la rodilla dejando ver las piernas cruzadas del Santo, que sujeta con sus manos, también mantiene la misma formulación que en su versión de 1617, pero con los avances antes mencionados, ganando en cercanía y veracidad.

En las manos y pies de la figura se evidencian los signos de autoría velazqueños en el lienzo, como ya hicimos referencia en el apartado de *Los principios caravaggistas en la pintura de Velázquez*, al mostrar las características indeterminaciones o *aparentes defectos* de representación, que se perciben claramente en una misma longitud de los dedos de la mano izquierda, que se une a la inexactitud de los dedos anular y meñique de la mano derecha y a la falta de verismo en la articulación de la muñeca izquierda.

Los dedos de los pies también acusan los principios caravaggistas defendidos por Velázquez a través del abultamiento de las venas y las uñas de los dedos de los pies sucios y con las deformaciones propias del caminante.

El manto presenta la misma formulación anterior, recogido sobre el regazo del Santo, cayendo por el lateral derecho formando abundantes pliegues y descansando su final en el suelo, si bien ejecutado en este caso con un mayor movimiento y complejidad, lo que le proporciona un mayor aparato.

Incluyó Velázquez en esta versión, claramente visibles, no una, sino las dos llaves del cielo acompañando a San Pedro, depositadas sobre la misma piedra en la que aparece sentado, la de plata, unida a la de oro por un cordel rojo, que cuelga desde la anterior.

Uno de los elementos de la pintura, que asume inusitada importancia en la escena, es el paisaje donde se sitúa la acción. Velázquez quiso enlazar esta representación devocional del arrepentimiento con la ciudad de Sevilla y siguiendo el relato de los evangelistas, situó al Santo en el exterior y aunando el episodio con la urbe hispalense, trasladó a San Pedro a los exteriores de la ciudad, donde simbólicamente el Santo expió su pecado pidiendo perdón por su traición.

La puesta en escena de esta historia obligó al pintor a retomar precedentes anteriores, pero concediendo en esta ocasión al paisaje una superficie escénica igual a la dedicada a la figura y sustituyendo los precedentes paisajes cerrados y oscuros por otro totalmente abierto y diurno, sin concesiones a formación rocosa alguna, que distorsionara la localización de la historia y con olvido absoluto de la cueva en la que se desarrolló el episodio evangélico.

El pintor no incorporó un paisaje idealizado, sino que lo transcribió al lienzo en su realidad existente, como se deduce de los documentos de la época, a través de los que hemos conseguido identificar en dicho paisaje al puente almohade construido sobre el río Tagarete, que desde la campiña y a través del camino de Jerez, conducía a la ciudad de Sevilla y dando entrada a la villa a través de la Puerta denominada también de Jerez.

Para su ejecución se preparó Velázquez situando su caballete en las afueras de la ciudad, mirando desde la campiña, desde donde se accedía al interior del recinto amurallado por la *Puerta de Jerez*, previa travesía del puente construido sobre el río Tagarete que la circundaba.

Será esta la primera vez que el pintor realizará un paisaje pintándolo directamente del natural, pero no será la única porque conforme a la mención realizada por Pacheco en su *Arte de la Pintura* al describir el perdido retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Velázquez en Madrid, refirió que estaba *imitado todo del natural, hasta el país*, ejercicio que procedió de esta obra antecedente y

que, además, facilitaba su recreación al no tener que contar previamente con paisajes predeterminados o con estudios contenidos en dibujos previos.

Esta Puerta fue siempre la más citada por la historiografía local desde el siglo XVI, junto con las referencias a la fundación y reconquista de la ciudad, al constituir un enclave de enorme importancia en la comunicación urbana con el campo y sobre todo por su vinculación con el puerto[67] y debía su nombre a que en ella se iniciaba el camino en dirección a la ciudad de Jerez de la Frontera.

En el año 1248, durante el asalto de la ciudad por parte de Fernando III de Castilla, esta puerta fue protagonista de la entrada del Rey, de incógnito, según cuenta la leyenda, por mandato de la *Virgen de los Reyes*. Estando en su campamento, el Rey le rogó que le ayudase en la victoria y ésta le habló y le dijo que fuese hasta la mezquita mayor y rezase ante la Virgen de la Antigua. Después de aquello, el Rey consiguió regresar sano y salvo de la visita y posteriormente llevar a cabo la conquista de la ciudad.

Aunque la construcción del puente sobre el río Tagarete data del año 618[68], la Puerta fue ampliada por el sultán Ali ibn Yusuf en el periodo almorávide de la ciudad, para dar servicio al recinto del Alcázar, conociéndose durante su dominación con el nombre de Bab-al-Faray[69],

En el siglo XVI el concejo sevillano realizó en ella obras puramente estéticas, como hiciera en la Puerta de la Macarena, previa solicitud y respuesta favorable del Rey en 1561. Las obras posteriores hicieron igualmente hincapié en su adecentamiento general y de sus alrededores, como consta en las instrucciones remitidas por Felipe II, dirigida al cabildo por carta de 25 de junio de 1561, en la que expresaba que .... *Para maior autoridad [ ] y mas façilitar la entrada y salida dellas han hecho adereçar las [ ] principales de la dicha çiudad que llama de macarena y de xerez ...*[70], constatándose en esta forma la primacía que mantenía esta Puerta sobre todas las demás de la ciudad.

El veedor de las obras de adecentamiento de la puerta fue Pedro Hernández, que parece que también lo fue de la Macarena, pues ese mismo año recibió del marmolero Pedro Milanés una losa para esta última, que costó 28 ducados. Para conmemorar las obras se colocó en ellas una lápida, fechada en 1578, conteniendo la siguiente inscripción alusiva a la ciudad:

HERCULES ME EDIFICO
JULIO CESAR ME CERCO
DE MUROS Y TORRES ALTAS
EL REY SANTO ME GANO
CON GARCI PEREZ DE VARGAS[71].

---

[67] **ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José**: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla 2002, pág. 281

[68] **LOS ALMOHADES: PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS** 2005: "Urbanismo y arquitectura Almohades en Sevilla".. Volumen 1. Casa de Velázquez, 2005, pág. 195

[69] **EXPOSICION Ibn Jaldún el Mediterráneo en el siglo XIV**: auge y declive de los imperios. Coordinador PÁEZ LÓPEZ, Jerónimo. Fundación El legado andalusí. Granada 2006, pág. 63

[70] *Ibidem*

[71] **ÁLVAREZ DE MIRANDA, Vicente**: *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*. Carlos Santigosa. Sevilla 1849, pág. 17

La puerta de Jerez sufrió diversas transformaciones a lo largo del tiempo, pero no así el puente situado sobre el río Tagarete y el acceso desde la campiña hasta la puerta, que continuó en la misma situación, hasta su demolición y reorganización del espacio con la construcción de un nuevo puente en 1864. Sin embargo, dio tiempo para que los viajeros del siglo XIX pudieran dibujar el puente y fuera recogido por George Vivian en 1838 en su forma original, acreditando su permanencia en la misma forma en la que los almohades le construyeron (Ilust. 107 y 108).

Ilustración 107
Puerta de Jerez. Sevilla. Aguada. George Vivian, ha. 1838. Colección particular

Ilustración 108
Las lágrimas de San Pedro …. Velázquez. 1618. Colección particular

Resulta sorprendente contemplar el mismo paisaje reproducido en estas dos diferentes obras con un intervalo temporal de más de doscientos años. Existen entre ambos algunas diferencias, derivadas únicamente de la posición desde donde está tomada dicha vista, porque la plasmada por Velázquez parte de la ciudad hacía el exterior, desde un punto más cercano y con un ángulo de 40º a la derecha de la vista tomada por Vivian, lo que hace que el arco visual del pintor no permitiera el divisado del recinto amurallado y solo dejara ver la campiña, mientras que el dibujante lo hizo desde mayor distancia y desde el mismo camino de entrada, cambiando parcialmente la perspectiva, desde la que divisaba la muralla y la *Puerta de Jerez.*

Más sorprendente resulta que el desmonte de la derecha del puente siga ahí presente, con vegetación incluida, y que el árbol situado detrás también lo esté, pareciendo que se trata de dos imágenes de un mismo tiempo o que el tiempo se hubiera detenido en este punto geográfico, para facilitarnos su localización.

Con la inclusión en el lienzo de un paisaje real amplió el pintor su repertorio artístico, aunque no será la última ocasión en que lo hiciera dentro de su producción sevillana, como seguidamente veremos.

Por este motivo, consideramos que la ejecución de este lienzo tuvo que deberse a un encargo y que la concepción de la escena tuvo que estar motivada por alguna razón derivada de la conmemoración de la victoria del rey Fernando III o con algún otro acontecimiento del año relacionado con el río Tagarete.

El único acontecimiento relacionado en ese año con el río, estuvo marcado por la importante riada con desbordamiento, que provocó la inundación de la ciudad, repitiendo iguales y funestas consecuencias a la acaecida en 1604.

En esta ocasión, la fuerza del agua fue tan fuerte, que entró hacia el interior del casco urbano por los husillos que, aún tapados para su protección, no pudieron resistir por el enorme caudal arrastrado por la avenida, lo que contribuyó a la inundación de los edificios. El agua invadió los arrabales de Triana, San Roque y San Bernardo, éstos últimos los más afectados por el río Tagarete que, junto con otros afluentes, proporcionaban la corriente principal.

El suceso fue descrito por fuentes de la época en la siguiente forma:

> *"Sucedieron algunas desgracias, particularmente en Triana, que de más de seis mil casas, solo se escaparon del agua treinta o cuarenta. En la calle de Santo Domingo entró el agua en algunas bodegas de vino, sin dejar cosa que no arrobiñase. En la calle de San Juan cayó una casa y mató a un hombre. En los callejones cayó otra casa, mató a una mujer y una criatura. Una tapia que cayó mató a dos hombres y un muchacho. En la Iglesia de señora Santa Ana se recogieron más de tres mil personas de las que pudieron escaparse de las casas, de quien el agua fue a ser vecina*[72]*. .....*
> *No dejó el manso Tagarete de hacer de las suyas por las partes de su corriente, extendiéndose y cercando el convento de la Trinidad y el campo de San Roque, cubriendo la puerta y calzada del camino de Carmona, anegando todo el arrabal de San Bernardo y derribando casas, donde mató a tres mujeres, dos niños y once hombres, ahogó a un panadero de Mairena y a un muchacho y muchas gallinas* [73]

Estos desastres dejaban siempre una profunda huella de desaliento en la población, porque cuando se retiraban las aguas, el panorama que quedaba era desolador y por todas partes se extendía una especie de limo viscoso y fétido, que se depositaba entre las piedras, los escombros y sedimentos de las calles que costaba mucho trabajo eliminar, para volver la ciudad a la vida habitual[74].

Es altamente probable que alguna de las almas piadosas volviera su devoción a la petición de perdón por el arrepentimiento, a la vista del castigo que esta inundación supuso para la urbe y que encargara al joven Velázquez, ya conocido por sus anteriores versiones, la elaboración de un lienzo con el episodio religioso que encarnaba con mayor fidelidad estos sentimientos.

Este lienzo ha permanecido en el ámbito sevillano hasta los años noventa del pasado siglo, por lo que muy bién podría haber pertenecido a la colección de Don Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán II Conde del Águila, quien mantuvo una extraordinaria colección

---

[72] **CARMONA, Juan Ignacio**: *Crónica urbana del malvivir (S.XIV-XVII): insalubridad, desamparo y hambre.* Universidad de Sevilla. Sevilla 2000, pág. 103
[73] *Ibidem*
[74] *Ibid*, pág. 102

de pinturas, como consta en el inventario de los bienes del conde, llevado a cabo al mes siguiente de su fallecimiento entre el 3 de febrero y el 31 de marzo de 1784 por su viuda e hijo como albaceas testamentarios, en donde se relacionan un total de 243 pinturas atribuidas a diferentes artistas españoles y extranjeros, de las que doce obras aparecen atribuidas a Diego Velázquez, entre ellas *Ytt. Otro Quadro grande del nacimto. de nro Redemptor, su autor Velasquez, el qual expresaron dhos Sres. Alvaseas esttar vinculado pr. el último Sr. Conde difunto*, que se identifica con *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619 y seguidamente *Ytt. otro Quadro de San Pedro de su primer estilo, de dho Autor Velasquez* que vinculamos con la presente pintura por gustar el conde de los lienzos de temática variada y en particular de los bodegones y paisajes del Velázquez, como el descrito *Ytt. Otro Quadro de la vista del Paseo del Rio Guadalquivir por la parte del Arenal, de dho autor Velasquez* [75].

Es indudable que, entre todas las versiones del San Pedro realizadas por el pintor en su primera época sevillana, ésta resulta la más identificable como de su autoría por el paisaje tan reconocible recogido en el lienzo, sobre todo proviniendo de un coleccionista radicante en la ciudad de Sevilla y haber permanecido el lienzo hasta hace pocos años en este mismo ámbito, aunque podría haber quedado referida a cualquiera de los lienzos incluidos en el Catálogo del pintor de la misma temática.

La personalización de la historia con este paisaje netamente sevillano impide por otra parte que, por traspolación de la autoría de *Las Lágrimas de San Pedro* de 1617 asignada a Luis Tristán, sea también atribuido este lienzo al toledano y, por el contrario, permita, a través de la constatación técnica de la misma autoría de ambos lienzos y la inequívoca identidad sevillana de esta obra, reintegrar la versión de 1617 a la producción de Velázquez, con toda rotundidad.

[75] **ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2000)**: *Op. Cit.* págs. 145

Ilustración 109
San Pablo.
Diego Velázquez. 1618.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. España

8.5.2- *San Pablo*

1618

Título : ***San Pablo***
Datación : 1618
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 99,8 cm x 78 cm.
Localización : Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona
Firma : sin firmar
Bibliografía : Allende-Salazar nº 13; Mayer nº 18; Lafuente Ferrari 1943 nº 10; Lafuente Ferrari 1944 nº 14; Pantorba nº 10; López Rey 1963 nº 34; Bardi nº 10; Gudiol 1973 nº 27; López Rey 1979 nº 14; Brown nº 8; Gállego nº 8; Morán Turina 1999 nº 14; Lleó Cañal nº 4.

Esta obra de *San Pablo*[76] fue depositada en 1922 en el Museo de Arte de Cataluña por su propietario Don Leopoldo Gil, en donde permaneció hasta que, en 1944, el Museo lo adquirió a la viuda del coleccionista, pasando desde entonces a integrar parte de los fondos de su colección (Ilust. 109).

Mayer fue quien primero propuso la obra como de la autoría de Velázquez, seguido posteriormente y de forma unánime por la crítica.

El lienzo ha sido considerado por algunos críticos como parte del Apostolado al que sugieren que perteneció el *Santo Tomás* del Museo de Beaux-Arts de Orleans y Gállego propuso que podría tratarse del que Ponz describió como visto en las dependencias de la celda prioral de La Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla en 1800 o los citados por Pantorba en el Convento de San Hermenegildo de Madrid.

En cuanto a su datación Lafuente Ferrari, Pantorba y Bardi lo fecharon en 1619, mientras que Mayer, Camón Aznar y López Rey lo hicieron entre 1619-1620, Marías y Portús en 1620 y Gudiol entre 1620-1622.

[76] Disponible en web : http://museunacional.cat/es/colleccio/san-pablo/diego-velazquez/024242-000 (Consultado el 16/08/2017)

Sin perjuicio de que el lienzo mantuviera un buen estado de conservación, la pintura fue sometida a un reciente proceso de restauración a cargo de Margarita Cuyás, que obtuvo excelentes resultados, permitiendo, desde entonces, apreciar en su totalidad la técnica y calidades de su ejecución y las texturas y tactilidad de los materiales conseguidas por el pintor.

El personaje aparece identificado con la inscripción *S. PAULUS*, inserta en el vértice superior izquierdo del lienzo, apareciendo vestido con manto marrón verdoso y túnica color corinto.

Aunque se le haya relacionado con el *San Juan* de Orleans, probablemente por mantener similares dimensiones, contener la pintura la inscripción del nombre del Santo representado en la misma zona superior del lienzo y con abecedario de la misma tipografía, razones derivadas de la técnica utilizada en su ejecución impiden asignarlas una misma fecha de realización, por lo que rechazamos la idea de que hayan pertenecido a un mismo conjunto de lienzos.

Con anterioridad la figura había sido relacionada por Camón Aznar *con el comensal de mayor edad de los dos lienzos de El Almuerzo*[77], sin que haya sido acogida esta opinión después por la crítica y que diversos elementos de hecho se opongan a esta asimilación.

En primer lugar, se opone la edad de los personajes. La fecha en la que contrajo matrimonio y la evolución física de Diego Rodríguez de Silva, padre del pintor, nos lleva a situar su nacimiento en 1575, por lo que en 1615 contaba con 40 años y en 1618 hubiera contado con la edad de 43 años, mientras que el modelo representa una edad superior, entre los 60-65 años, diferencia que se refleja en la calvicie presentada por este último modelo, de la que carecía el primero.

Tampoco se evidencia que se trate del modelo del padre envejecido, como lo representara el pintor en *La Educación de la Virgen* de 1614, porque las fisonomías de ambos modelos no resultan coincidentes y tampoco precisaba ya Velázquez la utilización de los modelos familiares, al haberse independizado del seno familiar, por haber contraído el 23 de Abríl de ese mismo año, matrimonio con Juana Pacheco, la hija de su maestro y no constar que continuara conviviendo con su padre.

Se evidencia, por el contrario, la utilización de un modelo real preestablecido, que ha dado origen a otras formulaciones artísticas como *Cabeza de Apóstol* de 1618, por lo que debemos mantenerlo dentro de los modelos idealizados, utilizados por el pintor para las representaciones de sus *Santos*, como lo hiciera en el caso de San Pedro, como más ampliamente desarrollamos en el apartado correspondiente a *Los modelos de Velázquez*.

Se ha sugerido también que, en el presente lienzo, Velázquez se apartó de la tradicional iconografía de San Pablo al prescindir de la espada, su atributo iconográfico por ser el objeto con el que se le dio martirio y con el que le cortaron la cabeza, dado que al ser ciudadano romano no podían condenarle a morir en una cruz, muerte únicamente reservada a los esclavos. También se apartaba en la fisonomía del santo, para el que se facilitaba como imagen preestablecida la calva y la barba negra y puntiaguda[78] más acorde con su origen griego, recomendación coincidente con las dadas por su maestro Francisco Pacheco en su libro *El Arte de la Pintura*, en el que cita:

---

[77] **CAMÓN AZNAR, José**: *Velázquez*. Tomo I. Espasa Calpe. Madrid, 1964, pág. 218

[78] **VELÁZQUEZ Y SEVILLA: Estudios 1999:** Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 1999, pág. 200

Diximos arriba que, conforme a la pintura de San Lucas, no fue calvo San Pedro, lo mismo decimos de San Pablo, sino antes, en la frente se muestra el cabello partido a lo nazareno y negro él y la barba[79]

La intención del pintor no fue recoger al Santo en los episodios de su vida ascética, como ermitaño o en la escena de su conversión con espada y a caballo, sino como apóstol de los gentiles y principal propagador y comunicador de la fé católica y de los valores cristianos, imagen muy reiterada en el barroco, porque lo que eligió como atributo fue el libro que contenía sus escritos con las catorce cartas o epístolas que forman parte de la Sagrada Escritura y no la espada.

Ilustración 110
Los apóstoles San Pedro y San Pablo. El Greco. Museo del Hermitage, San Petersburgo

Con estos antecedentes, el joven Diego no se mostró inventor o precursor de la escena, sino que siguió los prototipos sentados por otros artistas, como *El Greco*, que después fue seguido por otros coetáneos, quien también suprimió la espada de su representación, mientras que era incluida mayoritariamente por los demás pintores en sus obras para su mejor identificación (Ilust. 110).

Asistimos en esta obra a un cambio de paleta de colores. Sus amarillos, azules, marrones, verdes y rosas fueron evolucionando en sus tonalidades desde 1616 a 1623, haciéndolo de manera absoluta, es decir sin reiterar los ya abandonados, lo que facilita el más exacto fechado de sus obras.

Las tonalidades de los marrones y rojos, junto a los fondos utilizados en el presente lienzo impiden reconocer una datación posterior a 1618 y en el hipotético caso que pudiera haber formado parte del apostolado con el mencionado *Santo Tomás* del Museo de Beaux-Arts de Orleans, el conjunto habría tenido que formarse posterior y artificialmente, dado que, como antes hemos dicho, la fecha de creación de ambas obras difiere en más de tres años.

La iluminación de la escena también sufre modificaciones y no se percibe la violenta influencia lumínica incidiendo sobre el personaje como en anteriores obras, lo que entraña el inicio de una inflexión de las influencias caravaggistas del claroscuro, al introducir una iluminación más general y centralizada. Mantiene sin embargo la técnica del marcado de los contornos del dibujo con líneas marrones ejecutadas a pincel, que se perciben claramente en el trazado de las zonas exteriores del manto y de las que se sirve para separarlo y destacarlo de los fondos.

Los signos de autoría que enunciamos como propios del joven Velázquez están presentes en el lienzo y localizados particularmente en la configuración de las manos del Santo. Desde este punto de vista, las manos de *San Pablo* se convierten en elementos sustanciales de la representación, plasmados en una configuración personalísima y característica del pintor, al incluir las pequeñas ondulaciones de la tercera falange de los dedos de la mano, para conformar el escorzo al que viene obligado por la presión que los dedos del Santo ejercen sobre el libro y

[79] **PACHECO, Francisco (**1649): *Op. Cit*, pág. 560.

sujetarlo en la posición que lo sostiene y la del pulgar para fortalecer la acción de los demás, del que es antecedente el lienzo del *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616 (Ilust. 111).

Ilustración 111
San Pablo. Velázquez. Detalle de la mano derecha

Le hubiera resultado a Velázquez más fácil pintar las manos del Santo con una solución más académica y estereotipada, pero no hizo nunca el artista concesiones a la facilidad cuando los principios naturalistas le imponían otros empeños.

Los detalles son cuidados al máximo cuando debían denotar conocimiento intelectual e instrucción clásica, como muestra el pintor en este caso al componer las manos de la figura, porque no representa unas manos deformadas por el trabajo, al no corresponderse con San Pablo, que por ser ciudadano romano no se dedicó nunca a los trabajos manuales. Esta es la razón por la que las uñas de los dedos aparecen especialmente cuidadas y limpias de suciedad y coincidentes con la edad que aparenta el personaje.

Ilustración 112
San Pablo. Velázquez. Detalle de la mano izquierda

La mano derecha, por el contrario, se mantiene en la oscuridad y el pintor simplemente la esboza, dejándola sin definición, en un desarrollo del dedo pulgar totalmente irreal, en forma de voluta físicamente imposible, lo que constituye una de las *licencias* que pintor se permitía conscientemente en sus lienzos, dejando así un resquicio de imperfección en su obra, como imperfecta era la misma realidad de la vida (Ilust. 112).

En una gama casi monotonal consigue el pintor configurar espacios diferenciados, creando una atmósfera interiorista y un efecto casi tridimensional de la figura, que atrapa al espectador, incluso confundiendo su percepción para que no repare en los *aparentes desajustes* que su elaboración presenta, lo que integra otro signo de genialidad del sevillano, porque si lo que mira el espectador es el lienzo en general, apreciará al Santo sentado en un estrecho banco de madera, sosteniendo un gran libro entre sus manos, pero si miramos con detenimiento la parte inferior de la escena, podremos discernir claramente que el pintor ha construido primero al personaje representado de pie en tres cuartos y posteriormente ha añadido el banco y alargado las caídas del manto, creando artificialmente la sensación de estar sentado, lo que produce una apreciación de fingimiento e irrealidad, que contrarresta con la veracidad del resto de la figura.

Ello significa que desarrolló la parte superior del cuadro en imitación directa del natural, mientras que el resto de la escena lo completó de manera independiente y utilizando exclusivamente los recursos artísticos ya asimilados, como consta que acostumbraba a hacer en los retratos años después y este hecho produjo la descompensación observada, lo que nos lleva también a comprender la forma en que el artista trabajaba, configurando sus obras por etapas sucesivas, que Velázquez seguirá utilizando en años posteriores, con captación de las cabezas de los personajes directamente del natural y, después, en su estudio la ejecución del resto de los elementos de la escena, particularmente el vestido del personaje y los elementos decorativos de la obra.

Sea como fuere, lo cierto es que la obra mantiene un impacto sobresaliente que focaliza la atención del espectador, precisamente en torno a este espacio superior del lienzo que ocupa la cabeza del Santo y el libro que sostiene, quedando relegado a un papel secundario el resto de la escena, en la que no es necesario detenerse para comprender la fuerza de la pintura y el realismo con que Velázquez supo llevarla a cabo.

Deteniéndonos en la cabeza del Santo, que constituye lo más relevante del personaje, podemos afirmar que todos los elementos que la componen plasman una evidente mejora técnica en el resultado de su composición, así como la elaboración de recursos propios con los que obtener el efecto deseado, como el simple y progresivo aclarado de los fondos alrededor de la cabeza del Santo, que le sirve para construir el *aura* con el que trasmite al espectador la cualidad de santidad del personaje y el carácter religioso-espiritual de la escena.

Sigue utilizando las transparencias en la ejecución de los cabellos, formulados sobre una base de color uniforme, modulada a base de pinceladas, mientras que en el bigote y la barba construye los volúmenes y ondulados a base de pinceladas en diversas tonalidades para crear el cabello cano en un verismo destacable, recurso que posteriormente usará también en el *Retrato de Francisco Pacheco* de 1619, con excelso resultado.

El virtuosismo del pintor se percibe más directamente en el tratamiento del rosto y la forma en que modula los volúmenes, creando a base de luces y sombras las facciones, más visibles en el lado derecho del rostro, que queda potentemente iluminado. Iguales resultados obtiene en su lado izquierdo, sin que la oscuridad en la que permanece impida la percepción de la morfología del rostro.

Los demás elementos de la escena, en particular los tejidos del manto y el vestido o el pergamino del libro tampoco representaron dificultades para el pintor, porque la tactilidad de los tejidos y materiales aparece conseguida con excelencia, permitiendo con ello apreciar el relieve del paño o la textura de la lana destacando sobre el encuadernado del libro.

Igualmente resultan apreciables los típicos *arrastres de limpieza*, que quedarán formulados como signos de autoría del pintor en los fondos de la pintura.

El lienzo en su conjunto tuvo que marcar una larga distancia respecto de los tratamientos de estas figuras religiosas que sus coetáneos acostumbraban a dar en sus *apostolados*, que ejecutaban ayudándose de las estampas en circulación y siguiendo aún las propuestas de Durero o Goltzius, en la estela dejada por Luis de Vargas y Pablo Legot, de las que el joven Diego se separó definitivamente para marcar unas nuevas líneas compositivas propias sobre la base del naturalismo.

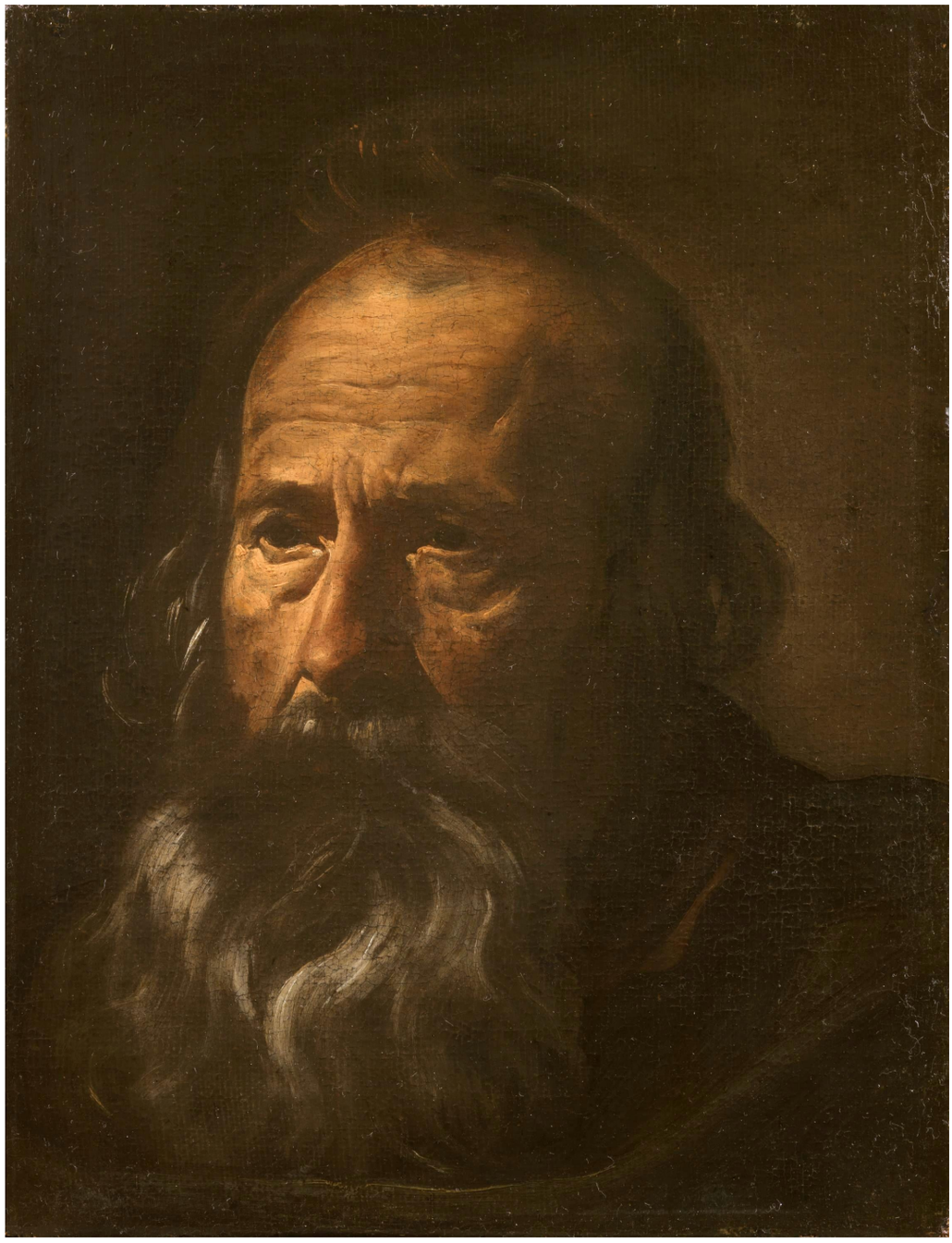


Ilustración 113
Cabeza de Apóstol.
Diego Velázquez. 1618.
Museo Nacional del Prado. Madrid. España

8.5.3.- *Cabeza de Apóstol*

1618

Título : ***Cabeza de Apóstol***[80]
Datación : 1618
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 38 cm. x 29 cm.
Localización : Museo del Prado. Madrid
Firma : sin firmar
Bibliografía : Mayer nº 19; Lafuente Ferrari 1944 nº 12; López Rey 1963 nº 35; Gudiol nº 26; López-Rey 1979 nº 15; Brown nº Q-7, Lleó Cañal nº 5; Morán Turina 1999 nº 46.

El presente lienzo se dio a conocer en 1914, siendo parte de la colección del marqués de Casa Torres, en donde figuraba con atribución a Velázquez.

Con esta atribución y como de la pertenencia de la condesa de Saltes participó en la exposición *Velázquez y lo velazqueño* en homenaje al pintor, celebrada en Sevilla con motivo del III aniversario de su muerte. Posteriormente participó en la exposición *Velázquez y Sevilla*, organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 1999 en Sevilla. En ambas fue incluida en los catálogos como *Cabeza de Apóstol* (Ilust. 113).

En diciembre de 2003 salió a la venta este lienzo en la sala Alcalá Subastas, de Madrid, como obra declarada como *Bien de Interés Cultural*, lo que le confería el carácter de inexportable y como procedente de la colección del Marqués de Casa-Torres, por un precio de salida de 2.000.000 de euros, quedando sin adjudicar.

En 2006 fue adquirido por el Museo del Prado por el precio de 1.260.000 euros, pagados por el Estado con cargo al 1% cultural, pasando a depositarse en el Museo de Bellas Artes de Sevilla[81]

---

[80] Disponible en web: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/cabeza-de-apostol-2/ (Consultado el 15/08/2015)
[81] **ABC.ES**: *Un Velázquez, a subasta en Madrid*. 29/03/2003
Disponible en web: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-10-2003/abc/Cultura/un-velazquez-a-subasta-en-madrid_217118.html (Consultado el 17/08/2015)

y participando en la exposición *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, celebrada en las ciudades de Sevilla y Bilbao.

Seguidamente participó en la exposición *Fábulas de Velázquez*, celebrada en el año 2007 en la ciudad de Madrid.

Todas estas participaciones han dado lugar a manifestaciones de la crítica, en donde los historiadores han tenido la oportunidad de expresar sus opiniones, así Mayer admitió este lienzo como obra juvenil del pintor y posiblemente perteneciente a un apostolado, del que formaría parte verosímilmente el *Santo Tomás* del Museo de Orleans, sin que la mayoría de los historiadores la recogiera, salvo Lafuente Ferrari, Camón Aznar o Gudiol y Brown que la estimó de dudosa atribución.

Alfonso E. Pérez Sánchez no puso dudas a su atribución, declarando que, aunque algunos críticos *la considerasen con un punto de interrogación*, la aceptación como obra de Velázquez había sido mayoritaria[82]. José López-Rey después de haberla aceptado inicialmente, la recogió con reservas a causa de su mal estado de conservación[83].

La datación que facilitan estos historiadores abarca el periodo de 1619-1620 para los primeros y de 1620 -1622 para los últimos. El Museo del Prado la data entre 1619-1620.

La web oficial del Museo informa que desde que el cuadro se incorporó a la bibliografía de Velázquez se pensó que la *Cabeza de apóstol* integraba un fragmento de un cuadro mayor y, siguiendo a Mayer, que había formado parte del supuesto apostolado al que también habría pertenecido el *Santo Tomás* del Musée des Beaux Arts de Orleans, añadiendo el *San Pablo* del Museo Nacional de Arte de Catalunya, aunque reconociendo la inexistencia de constancia alguna de esa realidad y la falta de acuerdo de la crítica acerca de que la inscripción se correspondiera con la fecha de ejecución del cuadro[84]. Tampoco alude a que el lienzo hubiera pertenecido a otra pintura de mayores dimensiones.

Sobre estas cuestiones, razones técnicas de ejecución, las de identificación del modelo en el lienzo de *Santo Tomás* de 1620 y su distinta datación, impiden amparar tales consideraciones como ciertas, como ya hicimos constar en la ficha correspondiente a *San Pablo* de 1618.

La única relación entre el presente lienzo y el citado *San Pablo* es la derivada de la utilización del mismo modelo para la representación de las figuras, como acredita el examen de los elementos morfológicos del rostro, que así lo indican.

En definitiva, el pintor usó un mismo modelo para estos dos lienzos y el modelo no se corresponde con ningún miembro de su familia, por lo que hasta el momento lo hemos clasificado dentro de *Los modelos idealizados*, aunque en esta ocasión y como el mismo lienzo nos indica, se trata de un modelo tomado directamente del natural y no construido de manera idealizada por el pintor.

También está justificado afirmar que no obstante integrar una obra terminada en sí misma, dado el grado de acabado e independencia que mantiene, estamos en presencia de retrato *a la*

[82] **DE HERRERA A VELÁZQUEZ. El primer naturalismo en Sevilla 2006:** Museo de Bellas Artes de Bilbao-Fundación Focus-Abengoa, Bilbao Sevilla, pág. 242
[83] **LÓPEZ-REY, José (1996):** *Op. Cit.*, pág. 38
[84] **PORTÚS, Javier**: *Memoria de Actividades*. Museo Nacional del Prado. Madrid 2006, págs. 68-70

prima y por su correspondencia con el lienzo del Museo catalán, debió de ser el primero que debió pintar Velázquez, para después usarlo como modelo de la figura de este último, como otros retratos de pequeño formato que forman parte de su producción, como también lo fue el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/ Cabeza de joven de perfil.

Por estar pintada directamente del natural, justifica la pincelada abierta y rápida con el que aparece ejecutada, con menor aporte matérico, lo que produce un resultado visual de mayor planitud de la pintura, que ha podido confundir a algunos historiadores que no vieron clara la autoría de la obra.

Igualmente justifica un mayor abocetamiento y mayor indeterminación representativa en algunas partes de la cabeza, que plantea el pintor meramente abocetadas, en particular todas aquellas que permanecen en la sombra de la escena, que se constituyen como inherentes al tipo de ejecución que planteamos, como lo es también que haya dejado sin definición a la mirada y sin formulación los elementos de la cuenca ocular, que aparecen simplemente delimitados.

Los surcos que marcan las arrugas de la frente y las bolsas de los ojos se resuelven con especial realismo, marcando en su rostro los rasgos propios de la vejez, pero sin tanto afán descriptivo como el que utilizó en el *San Pablo* de este mismo año, rasgos que además fueron los que exigió el modelo para que el pintor pudiera retratarlo fidedignamente, lo que permite establecer su edad pasado el ecuador de la década de los sesenta, que impide su identificación como el padre del pintor Diego Rodríguez de Silva que, en esa fecha, se encontraba en la década de los cuarenta, como ya hicimos referencia en la ficha correspondiente al precedente lienzo.

El modelo debió ser calvo en la realidad, tal y como lo presenta el pintor en este retrato, con el cabello subsistente ya debilitado, de ahí esa ondulación que presenta, muy liviana y poco densa en número de cabellos, el encrespado y la finura de los conservados en la parte delantera del cráneo, que contrastan con la mayor densidad de los que le caen por los laterales, a la altura de los huesos temporales y occipital, formando la corta melena.

Gran importancia otorgó el pintor a la canosa barba del modelo, que resuelve con pincelada más suelta y rápida que en precedentes formulaciones, integrando a base de pinceladas agrupadas los mechones, sin base colórica previa.

En el rostro destaca la falta de firmeza de los párpados, que caen transmitiendo una mirada de cansancio y madurez, propios de la edad que se le atribuye.

Como más extensamente hemos desarrollado en el apartado de *Los modelos idealizados*, esta cabeza, junto con la de *San Pablo* de 1618 provienen de un mismo modelo. Muchos son los rasgos faciales que justifican esta identidad, como la interrupción del profundo surco que forma la ojera del modelo en el ojo derecho y el abultado que presenta en el carrillo derecho.

Más abajo, son coincidentes los surcos del entrecejo que se alargan en ambos casos hacia la frente en el ojo derecho y los formados por el gesto, también coinciden al redondearse en ambos lienzos hacia abajo con nuevas arrugas que se prolongan sobre el ojo derecho, mientras que en las situadas sobre el ojo izquierdo se mantienen rectas igualmente en ambas figuras.

Coincidente resulta también la arruga vertical de la frente, situada sobre el ojo izquierdo, claramente visible en esta *cabeza* y que está igualmente presente en el *San Pablo*, si bien y por

razón del ángulo de visión del rostro, queda reflejada por el pintor mediante una sombra que atraviesa la frente en la misma posición.

Las correspondencias entre los rasgos físicos de ambas figuras son evidentes, aunque existan pequeñas diferencias compositivas y posicionales del rostro, derivadas de los respectivos ángulos de la representación de la figura en ambos lienzos.

Si confrontamos los rostros de ambos apóstoles es fácil apreciar un mayor grado de elaboración artística en las facciones del *San Pablo*, mucho más estudiadas y trabajadas que las de esta cabeza, en donde la mayor terminación se corresponde exclusivamente con las facciones del rostro y en menor grado en la barba, dejando en un claro abocetamiento el resto de los elementos de la cabeza, como ya desarrollamos en el apartado correspondiente a *Los modelos idealizados* del pintor.

Estas circunstancias no reducen la importancia de la obra, sino todo lo contrario, porque integra la evidencia más clara de los logros del joven Velázquez en el retrato y la fidelidad que alcanzaba, ya desde estos tempranos años, en la captación de las facciones del retratado tomados de simples y breves posados directamente del natural, que constituye el ejercicio artístico que más dificultad ha entrañado siempre para los pintores.

El modelo debió de ser diestro, razón por la que el rostro de esta *cabeza* puede aparentar ser más alargado que el del *San Pablo*, pero esta apariencia no es más que otra plasmación de la realidad por parte del pintor, porque al estar representado en este lienzo por el lado izquierdo de la cara, se corresponde con la visión más alargada del rostro, como en todos los individuos diestros, mientras que el *San Pablo* al estar captada desde el lado derecho, se corresponde con el lado más ancho del mismo rostro, al no presentar simetricidad ningún rostro en general.

La formulación de los ojos resulta también equivalente, con párpados inferiores rectos y superiores formando casi media circunferencia, dándoles amplitud y apertura.

Estos rasgos físicos y estas huellas de expresión constituyen evidentes señas para estimar concurrente la unicidad del modelo, pero sirve igualmente para afirmar una misma autoría artística, por constituir las características de su ejecución técnica signos identificativos de ella.

Esta cabeza deja patente la calidad y potencial artísticos del joven Diego, permitiéndonos examinar estas cualidades sin interferencias, mientras que en las obras de mayor empeño por intervenir en mayor medida la capacidad creativa, puede llegar a condicionar la realización artística, distorsionando, mejorando o limitándola.

No es este el caso y su resultado no puede ser más rotundo en cuando a la superioridad del sevillano respecto de sus coetáneos no solo de la escuela sevillana, sino de las demás del Reino.

Concluyendo, nos inclinamos a que Velázquez se ejercitó y familiarizó con el modelo mediante la ejecución de su retrato *a la prima* y en pequeño formato de uno de sus modelos localizados fuera del ámbito familiar, que le sirvió de elemento de trabajo en las escenas más complejas de los lienzos de mayor tamaño que constituirían objeto de los encargos realizados al pintor y que acometería, completándolos posteriormente en su estudio, sin necesidad de la presencia del modelo, una manera de formular sus lienzos al uso aprendido de su maestro, con la diferencia que mientras Pacheco se documentaba en los textos históricos, literarios y religiosos, haciendo primar el contenido simbólico en sus pinturas, Diego lo hizo desde la realidad, tomando de ésta

los antecedentes que precisaba y poniendo a la verdad que le mostraba esta realidad como razón de ser de sus obras, en las que la intencionalidad y justificación simbólica, aunque siempre presente, quedaron supeditadas a esa verdad.

Ilustración 114
Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina / Cristo en casa de Marta y María.
Diego Velázquez. 1618.
The National Gallery. Londres

8.5.4.- *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*

/ Cristo en casa de Marta y María.

1618

Título : Retrato de ***Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*** /Cristo en casa de Marta y Maria
Datación : 1618
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 60 cm x 103,5 cm.
Localización : The National Gallery. Londres
Firma : sin firmar
Bibliografía : Allende-Salazar nº 16; Mayer nº 9; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 5 y 15; Pantorba nº 14; López Rey 1963 nº 8; Bardi nº 13; Gudiol nº 2; López-Rey 1979 nº 7; Brown nº 11, Morán Turina 1999 nº 6.

Este lienzo que ahora titulamos *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina* /Cristo en casa de Marta y Maria [85], pertenece a The Trustees of The National Gallery, desde 1892, con el núm. 1375-Londres de inventario. En la web oficial de la Galería se cita haberla adquirido por legado de Sir William H. Gregory en 1892, que lo había adquirido el 18 de junio de 1881 en subasta, procedente de la familia Lieutenant- Colonel de Norfolk (Ilust. 114)

[85] Disponible en web: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary (Consultado el 27/07/2015)

La lectura habitual de este lienzo ha venido centrándose por la crítica en la historia religiosa representada por el pintor, a modo de ventana, ocupando la parte superior derecha de la superficie del lienzo. Esta lectura ha condicionado, incluso, la denominación de la obra y el nombre con el que ha venido siendo conocido, relegando el asunto principal a un simple tema de *cocina* o de *bodegón* por su contenido de naturalezas muertas sin ninguna otra significación, salvo las derivadas de su encuadre dentro de la categoría de *pittura ridicola*, entendida esta acepción como pintura con sujetos varios y feos para provocar la risa, como Francisco Pacheco definió en su teórico libro *Arte de la Pintura*[86], mostrándose el tratadista sevillano deudor de la teoría italiana iniciada por Paleotti en su *Discorso intorno le Immagine Sacre e Profane* (1582).

Carl Justi en su Catálogo comentaba sobre el cuadro que *Su indiferencia por los asuntos religiosos se hace patente en un cuadrito en que la Historia Sagrada pasa a ser como el anejo de un bodegón*[87], opinión que ahora se muestra totalmente contraria a la personalidad del pintor y la intencionalidad de la obra.

Julián Gállego comentando las dificultades de *lectura* que presentan muchos cuadros de nuestro Siglo de Oro, dijo:

> *Hay entre los más ilustres pintores españoles otro procedimiento, mucho más sutil, de introducir un espacio en otro, un exterior en un interior: el del "cuadro en el cuadro". Se trata de Cristo en casa de Marta. La figura principal es una cocinera que trabaja en el almirez mientras le habla una anciana colocada detrás de ella. A la derecha, por una amplia ventana, se ve una sala muy clara y en ella tres personajes. Se podría considerar como un cuadro colgado en una pared* [88].

Después Gállego añadió

> *Nunca acabaremos de decidir si lo que se ve al fondo de su obra de juventud Cristo en casa de Marta y María (National Gallery, Londres) y que explica su sentido de 'bodegón a lo divino', cuyo primer término es, simplemente, una "cocina" con personajes, es un cuadro colgado en una pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la Magdalena, o una abertura que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un espejo que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador*[89].

Neil MacLaren, autor del Catálogo de las pinturas de la Escuela Española de la National Gallery de 1970, propuso identificar a la joven del lienzo como Marta, mediante una actualización de la historia sagrada al momento vivido por el pintor[90].

Fernando Marías, por el contrario, nos habló de bodegón *desdoblado*, en el que se interrelacionaban dos realidades, la cocina formando parte del mundo del espectador y la ilustración evangélica, dotando de valor trascendente a la composición, en este caso, de

---

[86] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. Cit.* pág. 517.
[87] **JUSTI, Carl**: *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1953, págs. 147 y 150
[88] **GÁLLEGO, Julián:** *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar Editor. Madrid, 1972, p. 306.
[89] *Ibidem,* págs. 310-311.
[90] **MACLAREN, Neil; BRAHAM, Allan:** *National Gallery Catalogues: the Spanish Scool.* Ed. Revisada. National Gallery. Londres, 1970, pág. 58

exhortación, por medio de la anciana, a reflexionar sobre las palabras de Jesús también cuando se *anda entre los pucheros*[91].

En la dirección, Jonathan Brown[92], seguido por Peter Cherry y Manuela Mena[93], interpretaron el cuadro como una alegoría de las vidas activa y contemplativa, representadas respectivamente en la tradición cristiana en Marta y María, ambas necesarias, pero subordinando el sustento material al espiritual.

Bartolomé Mestre Fiol, en una curiosa y particular interpretación que parte de la perspectiva renacentista, sostuvo que se trataba de una composición con *espejo en el espejo*, al expresar que *Jesús en casa de Marta y María posee el valor de un documento escrito. Es la única composición en que puede demostrarse de forma incontrovertible el objetivo que persigue Velázquez, que no es otro que el de proyectar el espacio figurativo hacia fuera del cuadro, experiencia insólita en la Historia de la Pintura.*[94]

No compartiendo en su totalidad esta afirmación, consideramos que es plenamente cierto que el cuadro tiene el carácter de *documento escrito*, pero no en el sentido citado por este autor, porque Velázquez no persiguió solo proyectar hacia fuera el espacio figurativo, sino condensar un mensaje desdoblado en un mismo espacio y para poder llegar a conocer ese mensaje, cuyo descifrado ha constituido un constante desafío para los historiadores, deberemos partir de tres presupuestos sustanciales contenidos en el lienzo, como son que Velázquez sigue plasmando en sus escenas su realidad doméstica más inmediata, que los personajes principales del cuadro se identifican como la madre del pintor Jerónima Velázquez (mujer mayor) y María la sirvienta doméstica de la familia Rodríguez-Velázquez (joven) y la asimilación de esta sirvienta al entorno familiar.[95]

Dentro de las escenas domésticas cotidianas pintadas por el joven Velázquez, la que nos ocupa es una de las más complejas en cuanto a su significado, porque aúna un mensaje temporal y otro espiritual, intencionalidad que, si bien es cierto que estuvo presente en alguno de sus lienzos de similar temática, no lo es menos que en esta historia se patentiza por el artista de manera más directa y evidente.

Técnicamente el lienzo aparece dividido entre estas dos temáticas, mostrando dos diferentes acciones. La primera y temporal es la que se sitúa en el primer plano de la escena, que ocupa la parte izquierda inferior de la superficie escenográfica, recogiendo a la madre de Diego, Jerónima Velázquez, situada a la espalda de la sirvienta, enseñando a María la manera de preparar la comida familiar, mientras ésta elabora el aderezo compuesto por un majado de ajos y pimiento, con el que posteriormente debería condimentar los pequeños besugos que aparecen dispuestos sobre la mesa de la cocina.

---

[91] **MARÍAS, Fernando (1999)**: *Op. Cit.* págs. 37-40

[92] **BROWN, Jonathan (1986):** *Op. Cit.*, pág. 21.

[93] **MENA, Manuela**: *Velázquez y Sevilla*, Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 1999, pág. 180.

[94] **MESTRE FIOL, Bartolomé**: "Jesús en casa de Marta y María" y el "lenguaje" de Velázquez. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Número 57 (segundo semestre 1983). Madrid, 1983, pág. 155-209. Disponible en web: http://www.cervantesvirtual.com/obra/jesus-en-casa-de-marta-y-maria-y-el-lenguaje-de-velazquez/6ad36868-a02c-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf (Consultado el 27/07/2015)

[95] Ver apartado *Los modelos de Velázquez*

María llevaba en ese momento cuatro años trabajando en la casa de la familia del artista y en ese tiempo, una vez ganada la confianza de sus señores e incorporada plenamente al seno familiar, sus amos procuraron su *dignificación*, es decir su educación, no solo a través del aprendizaje de sus labores, sino añadiendo la enseñanza religiosa que Jerónima le habría ido impartiendo con *paciencia cristiana.*

Es precisamente esta dignificación a través de ambos aprendizajes lo que el joven Diego nos relata en su lienzo, porque transcendía de lo simplemente humano, para abarcar lo espiritual y lo hizo Diego reservando para lo temporal la acción más inmediata de la escena y para lo espiritual la acción subordinada, sirviéndose de la ventana abierta sobre el fondo de la escena.

El ambiente profundamente familiar que se respiraba en la casa de Juan Rodríguez de Silva se percibe también en los lienzos del pintor, que muestran la relación de respeto existente entre padres e hijos, la fraternidad entre los hermanos mayores y el cariño y protección de éstos a los más pequeños, fundamentado por la observancia de las reglas cristianas defensoras de la familia y que tuvo también su reflejo en el trato recibido por María, que habiendo entrado en la casa como esclava obtuvo la confianza y el cariño familiar, documentado a través de su bautismo.

La realización de servicios más delicados, como la preparación de la comida por parte de la sirvienta, nos indica la afectividad de estos lazos de confianza, cariño y familiaridad que se establecieron con ella y cómo María debió progresar en su formación de manera brillante, como acreditan el cambio físico y de ánimo que exterioriza en el lienzo desde su participación en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616.

Esta dualidad en la enseñanza recibida, la puso el pintor en correspondencia con la enseñanza de Jesús a María, mientras se alojaba en casa de su hermana Marta, y la dedicación de parte de su tiempo a escuchar la palabra de Dios, aunque con ello hiciera esperar las obligaciones domésticas, como exhortaba la doctrina de la Iglesia católica respecto del trato de los esclavos, procurando su inserción en las costumbres y creencias cristianas.

El pasaje del Evangelio que Velázquez escoge para esta dual representación es el que relata la visita de Jesús a la casa de Marta, que contiene el Evangelio de San Lucas:

Jesús, yendo de camino, entró en un pueblo; y una mujer llamada Marta le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que sentada a los pies del Señor escuchaba su Palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Acercándose, dijo: «Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude». Le respondió el Señor: «Marta, Marta, te afanas y preocupas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha escogido la parte buena, que no le será quitada». [96]

Velázquez representa esta escena en una estancia interior, recogiendo a los tres personajes protagonistas, Jesús instruyendo sus enseñanzas sentado en un sillón frailero de la época del pintor, María sentada en el suelo, con su cabeza sin tocar, escuchando absorta con la cara apoyada en su brazo izquierdo, que descansa sobre su rodilla, reflejando ser de edad joven y su hermana Marta, de edad superior, tocada con velo y con el vestido levantado, dejando ver la

[96] **LUCAS**: Cap. 10, vv. 38-42.

Ilustración 115
Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina. Diego Velázquez.

Detalle de ventana

Ilustración 116
San Sebastián atendido por Santa Irene. Francisco Pacheco. 1618

sobrefalda azul, indicando que se encontraba trabajando en las faenas domésticas y señalando con el dedo de la mano derecha, a su hermana (Ilust. 115).

El detalle de la escena que consigue el pintor, a pesar de la pequeñez de la superficie que ocupa, denota claramente un gran dominio del pincel, que permite percibir un inusual número de pequeños detalles, a pesar de lo reducido de su dibujo, como el virtuosismo en la ejecución de la jarra y la jofaina que aparece sobre la pequeña mesa zapatera que adorna la estancia o los volúmenes y pliegues de los vestidos y mantos, todo ello enmarcado en una ventana imaginaria que se abre sobre el paramento de la estancia real, única licencia figurativa que se permite el pintor. Sobre todo ello, destaca la actitud y expresión de los rostros de los personajes, que permiten apreciar que la técnica con la que los ejecuta, en particular el rostro de María, reitera la utilizada en la *Inmaculada* de 1616.

Las sobresalientes calidades y la novedad de este lienzo se perciben fácilmente comparándolo con la pintura de *San Sebastián atendido por Santa Irene*, que su maestro Pacheco se encontraba realizando en ese mismo año, en donde también utilizó los mismos recursos artísticos para la representación de la historia, mostrando en la escena principal la acción del cuidado de las heridas que le provocaron los soldados romanos y su martirio, representado en la ventana que se abre en la parte superior de la pared de la estancia, como recuerdo del sufrimiento sufrido por la defensa de su fe (Ilust. 116).

La contemplación conjunta de ambas pinturas es la mejor muestra de la significación que alcanzaron las escenas del joven Diego, para el que la representación de la realidad, tanto en los personajes, como en los objetos y naturalezas muertas, comenzaba a no tener secretos, constituyéndose en el único pintor que, en estos tempranos años del siglo, cultivó

este género de escenas cotidianas, que constituyen verdaderas crónicas de la vida familiar en el ámbito hispalense.

Si los recursos de maestro y discípulo fueron los mismos, los resultados marcan decisivas diferencias, no solo desde el punto de vista técnico al quedar claramente superado el primero, sino también el estético al marcar el lienzo de Diego nuevos tiempos artísticos.

Transcendiendo el significado de la escena, la acción principal del lienzo, que refleja la realidad cotidiana familiar del pintor, nos muestra fielmente como se preparaba la comida, recogiendo en su pintura los alimentos habituales de consumo y la forma de su aderezo.

Los alimentos que esperan ser manipulados se identifican con cuatro pequeños besugos, recién pescados, como se percibe por la frescura y tersura que presentan, claramente perceptible a través de la rigidez de sus lomos y la transparencia de sus ojos.

En cuanto a su preparación, María aparece siguiendo las instrucciones de su ama Jerónima, majando en el mortero los ajos que ha pelado previamente, a los que después añadiría el pimiento seco, para mezclarlos seguidamente con aceite de oliva. Este preparado integraba el condimento del pescado o posiblemente de la sopa que podría haber estado preparando también, como primer plato, como indicarían los huevos que aparecen encima de la mesa.

La acción de instruir queda reflejada no solo por la posición y conducta reflejada por Jerónima, situada detrás de la sirvienta y observando por encima de su hombro la manera en la que ésta manipula los alimentos a la luz de sus instrucciones, sino por la indicación que realiza a través de la posición de su dedo índice, con el que señala el camino a seguir, en un significado más simple que el imaginado tradicionalmente por los historiadores y que se reduce a lo realmente vivido por el pintor y a las acciones desarrolladas en el seno familiar, en un tratamiento, que si no es novedoso en cuando a la composición, al introducir una ventana en el cuadro describiendo una acción secundaria, sí lo es en cuanto a su significado y alcance, porque acredita el dual conocimiento de los episodios evangélicos, junto a los recursos artísticos tradicionales de la representación de las historias religiosas de diverso significado, con las que el pintor se ejercitó, en esta ocasión por última vez, posiblemente en homenaje de reconocimiento de amor filial hacia su madre.

Lejos de la imagen que nos ofrecía la protagonista secundaria de la acción en el *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616, recién llegada a la casa y sin atreverse a levantar la mirada mientras la pintaban, presenta ahora una apariencia más depurada, mejor vestida, manteniendo la misma cofia, pero dejando al descubierto una mayor superficie del cabello, al mismo tiempo que aparece adornada por pendientes largos como elemento de lujo, inusual de una simple esclava y que refleja la estimación familiar alcanzada por ésta.

La joven sirvienta asimiló perfectamente la educación religiosa recibida, porque en 1621 su amo, Juan Rodríguez de Silva, decidió que podía recibir el bautismo. La ceremonia fue celebrada, como ya vimos anteriormente, el 7 de noviembre de 1621, en la Iglesia de San Lorenzo, recibiendo la esclava el nombre de *María*, como más ampliamente hemos hecho referencia en el apartado de *Los modelos femeninos identificados.* Su bautismo debió significar también su libertad, porque no figuró disposición testamentaria alguna sobre su persona al fallecimiento de Juan Rodríguez de Silva.

Desde el punto de vista técnico, la perfección obtenida en la representación de los objetos que componen el bodegón se muestra con tal brillantez, como el impacto que ha venido produciendo su contemplación al espectador de todos los tiempos, impresionando hasta nuestros días por la excepcional singularidad de la obra, incluso dentro de su clasificación como bodegón, escena de cocina o *pittura ridícola.*

La genialidad que supone la captación en el lienzo de la interrelación establecida entre la sirvienta María con los demás personajes, los presentes y los ausentes, es solo atribuible al sevillano, único capaz de traspolar al lienzo la dualidad de la atención de María, dividida entre la prestada a las instrucciones de su ama y la actividad artística del pintor, como implícitamente indica su postura de cierta atenta abstracción, en reflejo de que, mientras mira al pintor, escucha al mismo tiempo respetuosamente a la madre (Ilust. 117).

Ilustración 117
Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina. Diego Velázquez.

El joven Diego atento a lo que su mirada observa, no se olvidó de dejar constancia del enrojecimiento de las manos de la sirvienta por efecto del trabajo, como tampoco olvidó el de sus lozanas y sonrosadas mejillas.

En el sentido de la creación artística, Velázquez continuó en este lienzo ejercitándose en esta personal forma de pintar, en la que se constituyó como verdadero creador de un nuevo tipo de representación, en este caso de más completo desarrollo, con la que sorprendió a los sevillanos, comenzando en esta forma los cimientos de la pronta fama, conseguida por lo novedoso de sus planteamientos, que no solo abarcaron los principios naturalistas, modernizando las representaciones, sino que introdujeron un nuevo tipo de escenas, basadas en una realidad inmediata y en la humanización de los asuntos religiosos.

Ilustración 118
*Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar/*El aguador de Sevilla
Diego Velázquez. 1618.
Apsley House. Londres

8.5.5.- *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*

/ El aguador de Sevilla

1618.

Título : ***Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar/*** El aguador de Sevilla[97]

Datación : 1618

Soporte : Óleo sobre lienzo.

Medidas : 106,7 cm × 81 cm

Localización : Apsley House, Londres, Reino Unido

Firma : sin firmar

Bibliografía : Curtis nº 86; Allende-Salazar nº 17; Mayer nº 118; Lafuente Ferrari 1943 nº 4; Lafuente Ferrari 1944 nº 19; Pantorba nº 21; López Rey 1963 nº 124; Bardi nº 20; Gudiol 1973 nº 11; López Rey 1979 nº 16; Brown nº 30; Gállego nº 3; Morán Turina 1999 nº 16.

El presente lienzo es la prueba más palpable de lo aleatorio que puede resultar la memoria en el campo del arte, porque con la muerte del primero de sus propietarios Juan de Fonseca, se perdió el conocimiento del significado del cuadro, pasando a identificarse, desde entonces, por la aparente acción y objetos que se representaban en su escena, sin que ninguno de sus posteriores coleccionistas prestara atención a este significado o a la historia que podía contener y de esta forma ha venido siendo conocido como *El aguador de Sevilla*, cuando en la realidad contenía un auténtico retrato de *Juan Rodríguez de Silva* en su entrada en el hogar (Ilust. 118).

Gállego calificó este lienzo como la obra maestra de la etapa sevillana de Velázquez, considerándola la más indiscutida al conocerse desde antiguo su existencia y ser el cuadro con más literatura antigua en su haber.

[97] Disponible en web: http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/apsley-house/history/collection (Consultado el 16/08/2017)

El lienzo es conocido desde 1623 en que fue regalado por el pintor a Juan de Fonseca y Figueroa, en su primer viaje a la Corte como obsequio por el patrocinio que le ofreció, manteniéndolo en su poder hasta su fallecimiento en 1627.

Juan de Fonseca, clérigo y maestrescuela sevillano, fue llamado a Madrid por el Conde-Duque de Olivares para desempeñar el cargo de sumiller de cortina al servicio de Felipe IV. Fue Fonseca quien, a su vez, acogió a Velázquez en su traslado a Madrid para dar a conocer su pintura, constituyéndose en su primer protector en la Corte y el que facilitó, después de su marcha, que el Rey contemplara el retrato que de él mismo hizo el pintor nada más llegar a la ciudad, que fue, según Pacheco, *lo primero de su mano que vio el rey, abriéndole las puertas de palacio*[98].

Diego Velázquez tuvo que ser consciente de la belleza de su cuadro al elegirlo como regalo para su anfitrión, cuando su favor resultaba trascendental para el buen resultado de su viaje, máxime que de él podía depender su futuro personal y profesional.

Por el mismo motivo, gran satisfacción tuvo que tener el obsequiado, no solo porque alojó en su morada al pintor en su estancia madrileña, sino por el interés que puso en el empeño, como prueba el hecho de que, aun no habiendo dado resultado su primera visita, solo meses después fuera llamado a la Corte, para ser recibido por el Rey y aceptar éste posar para sus pinceles.

Fallecido Fonseca, el propio Velázquez se encargó de la tasación del lienzo en el inventario de los bienes dejados a su muerte el 28 de enero de 1627 y dado que los tasadores no practicaban el inventario, fue incluido en el mismo con la sencilla descripción de *un quadro de un aguador de mano de Diego Velázquez*, con un valor de 400 reales:[99].

Como *un aguador* fue adquirido en la almoneda de los bienes de Fonseca por Gaspar de Bracamonte[100], Camarero del infante Don Carlos y adjudicado por 330 reales a cuenta de deudas, para pasar al poder del Cardenal-Infante Don Fernando en 1641, engrosando las colecciones reales del Alcázar y apareciendo en la testamentaría de Carlos II en 1700, dentro del inventario del Palacio Real del Buen Retiro, bajo el núm.496, descrito como *Ottra de Vara de alto y ttres quartas de ancho Con Un rettrato de Un Aguador de Velázquez llamado el dicho Aguador el corzo de Sevilla*[101].

En este inventario es donde, por primera vez, se incluye en su descripción el nombre de *el corzo de Sevilla* para identificar a la figura que viene siendo conocida como *el aguador*. Posteriormente también se recoge en el inventario de 1716.

Cuando José Bonaparte abandonó Madrid, lo hizo portando el lienzo consigo. En el camino fue interceptado por el general inglés Arturo Wellesley, quien lo trasladó a Londres, demandando al Rey de España Fernando VII el destino que había que dar al lienzo y que, una vez recuperado el trono, le fue regalado, pasando con otras pinturas de Velázquez a formar parte de los fondos del Museo Wellington.

---

[98] **PACHECO, Francisco (1649):** *Op. Cit.* págs. 203-204
[99] **LÓPEZ NAVÍO, José:** "Velázquez tasa los cuadros de su protector, D. Juan de Fonseca". *Archivo Español de Arte.* 134 (1961), Centro de Investigaciones Científicas. Madrid, pág. 64
[100] *Ibidem,* pág. 79
[101] **JUSTI, Carl (1953):** *Op. Cit.* pág. 140

Su datación según la crítica ha venido oscilando entre 1618 y 1622, dependiendo de los autores. En nuestro caso la identificación de los personajes de esta nueva historia cotidiana de la vida familiar del pintor nos ha permitido definir más ciertamente la datación de la obra, para fijarla en 1618.

Esta identificación permite además salir al paso de las interpretaciones que han venido dándose en relación con los personajes relacionados con la historia y fundamentalmente el que el hombre representado en primer plano, haya sido un personaje popular, desde que Palomino lo describiera *... la pintura que llaman el Aguador, el cuál es un viejo muy mal vestido y con un sayo vil y roto que se le descubría el pecho y vientre con las ostras y callos duros y junto a sí tiene un muchacho a quien da de beber*[102].

Es tentador poder identificar este lienzo en la descripción de Palomino, pero no vemos que el personaje identificado como el *aguador* aparezca representado con el torso y el vientre al aire y que tenga un aspecto vil, como refiere el historiador, cuando en la realidad el personaje central del lienzo aparece vestido con un capote de *manga boba* y cuando el abierto del hombro no constituye un roto, sino un orificio que permitía que sobresaliera la hombrera del vestido, sobre el que se colocaba el capote.

Mucho menos podemos decir que su sayo esté harapiento, porque la camisa que porta ofrece un aspecto limpio y aseado, con una dignidad evidente, ni tampoco que el protagonista presente *callos* y *ostras* duros, porque el personaje aparece con manos perfectamente cuidadas y aseadas, sin rastros de durezas.

La identificación como *aguador* ha sido defendida por Antonio Ponz[103], José López-Rey[104] y Gállego que han interpretado al lienzo como una representación de las tres edades del hombre, en *una suerte de ceremonia iniciática, en la que el anciano, como el viejo, tiende la copa del conocimiento al adolescente*[105] . Marías también lo ha interpretado en la misma forma, estimando que cada una de las edades se correspondería con una actividad, *enlazando conceptualmente y de forma enigmática* las tres figuras con los tres objetos que rivalizan con ellas en protagonismo: el cántaro, la jarra vidriada y la copa de cristal[106].

Brown opinó que el verdadero sentido oculto de la obra está aún por descubrir[107] y más recientemente, Manuela Mena ha propuesto identificar al personaje como el filósofo ateniense *Diógenes el Cínico*, en su función de pedagogo, interpretando así la ceremonia iniciática con relación a un asunto histórico concreto, la educación de los hijos de Xeníades, como convendría a una pintura destinada a un enseñante neoestoico como lo fue Juan de Fonseca[108].

Todas estas teorías han servido de pretexto para seguir difundiendo la transcendental obra, fruto de la genialidad del sevillano, pero lamentablemente ninguna de ellas ha acertado a enlazar con las verdaderas connotaciones y el objetivo y justificación de la creación velazqueña.

---

[102] **PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1742):** *Op. Cit.*, pág. 322.
[103] **PONZ, Antonio (1776)**: *Op. Cit.* pág. 224.
[104] **LÓPEZ-REY,** José **(1996):** *Op. Cit*., Vol. II, pág. 40.
[105] **GÁLLEGO, Julián (1990)**: Op. Cit., pág. 73
[106] **MARÍAS**, **Fernando1999):** *Op. Cit.* pág. 70
[107] **BROWN, Jonathan (1986)**: *Op. Cit.* págs. 13-15
[108] **MENA, Manuela**: "El aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades". *Archivo Español de Arte*. LXXII. Nº 288, 1999, págs. 391-413

En este sentido, la justificación de la obra resulta ser más sencilla, como lo fue la vida de Diego Velázquez, si bien también complicada, como lo era en esos tiempos poder destacar en el mundo del arte y ganarse el respeto de la sociedad, para alcanzar el bienestar económico que su genialidad merecía.

Dentro de esa sencillez, Velázquez vuelve a concebir su lienzo, una vez más, como escena familiar cotidiana, de la que obtiene su modelo, coincidente con el momento en que, en una de las dependencias adjunta a la cocina, el padre del pintor Juan Rodríguez de Silva, alivia la sed en un momento de relajo familiar, junto a sus hijos.

Como en anteriores escenas, el pintor recogió a sus hermanos compartiendo con su padre los momentos familiares y, en esta ocasión alrededor de la bebida, captando el momento en el que Silvestre, habiendo servido a su padre agua en una fina y transparente copa de vidrio, se la entrega. Junto a ambos, otro de sus hermanos, no identificado, pero que seguramente se trata de Fernando, el tercero de los hijos aparece bebiendo de una pequeña jarra cerámica decorada y situado al fondo en la oscuridad de la estancia, lo que lleva al pintor a representarlo con un casi total abocetamiento y sin definición, apuntando solo su presencia, en un recurso casi desconocido hasta el momento.

No debemos ver en esta escena referencias iconográficas o religiosas, porque lo que contemplamos es la vida misma, en su esencia y simplicidad, que nos muestra el pintor, inmortalizando imágenes de momentos familiares de su juventud.

En el año de su producción 1618, Diego ya había obtenido el grado de pintor, mostrando públicamente su capacidad y suficiencia artística ante los veedores del Gremio de Pintores sevillano, sin embargo, no fue éste un encargo o un lienzo ejecutado para su venta, porque la pintura quedó en el seno familiar, como constata el hecho de que fuera portada por el pintor en su primer viaje a Madrid y allí lo regalara a Juan de Fonseca.

Su datación se justifica plenamente por la edad de Silvestre, dado que su fisonomía debe situarse entre la captada en el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, cuando contaba 10 años y el de *La Adoración de los Reyes Reyes Magos* de 1619, donde contaba 12. El desarrollo físico que mantiene en este lienzo es intermedio del presentado en los dos anteriores, lo que fija la edad de Silvestre en los 11 años, teniendo en cuenta la fecha de su nacimiento de finales de año y el mes de su producción, como seguidamente mencionaremos.

Igualmente se corresponde esta datación con la evolución del rostro del padre del pintor, que debe situarse entre el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615 y el de *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, cuando contaba unos 42 años, si tomamos como referencia que la fecha de su matrimonio debe situarse en 1597 y que su fallecimiento se produjo en 1643[109].

En 1959 el lienzo fue sometido a un proceso de limpieza que ha permitido apreciar los detalles de la pintura, haciendo justicia el afirmar que constituye una de las obras capitales de la pintura española, no solo por su contenido, sino también porque, no obstante la temprana fecha de su

[109] **MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis (1999)**: *Op. Cit.* pág. 133

ejecución dentro de la producción artística del joven Diego, mantiene un grado de modernidad evidente, que le ha permitido permanecer de actualidad hasta hoy en dia.

Como escena familiar que es, queda justificada la actitud relajada y complaciente del padre de familia asistido por sus hijos, que no sería comprensible si tuviéramos que hablar de un acto de mero comercio del agua, porque en ese caso no se correspondería con la acción que el ofrecimiento de la bebida partiera del joven interviniente en ella, ni tampoco la actitud más digna sobre el resto de los personajes por parte del aguador, a los que éste hubiera debido servir.

Un diferente significado justificaría, por el contrario, la actitud respetuosa y diligente de Silvestre, el cuarto de los hijos del matrimonio, en el ofrecimiento del agua y la actitud de amable aceptación del padre, a quienes vemos rodeado de sus hijos en todo momento y actividades en el interior de la casa familiar.

Los personajes presentan un verismo extraordinario, a pesar de tratarse de una escena captada directamente del natural, lo que denota el virtuosismo alcanzado entonces por el pintor en el género del retrato.

El mismo virtuosismo exhibe en la captación de los objetos, en la que obtiene especial relevancia la transparencia de las cerámicas, que en diversas morfologías, aparecen en la escena, como la transparencia del agua que contiene la copa, la del vidrio que la conforma, permitiendo apreciar las ondulaciones que presenta o de las gotas originadas por el efecto del *sudado*, que discurren por la superficie de la cántara, en las que ya resultaba un especialista el joven Diego por la calidad de su representación en los lienzos de *Las lágrimas de San Pedro* de 1616 y de 1618.

Nos presenta Diego un abundante repertorio de vasijas cerámicas. La de mayor tamaño y que ocupa la zona inferior central del lienzo, se identifica con un cántaro de una sola asa, destinado al almacenado de agua de la vivienda, motivo por el que está dotado de tapón, que aparece asido por una argolla de metal sujeta por una correa de cuero al asa. Dado que por su tamaño resultaba de más difícil manejo, el agua destinada a la bebida se traspasaba a otros recipientes de menor tamaño, como la pequeña cántara de cerámica blanca que aparece sobre la mesa, en esta ocasión tapada, para la protección del contenido, por una vasija del mismo material de dos asas.

El sudado del cántaro nos sugiere que el lienzo debió pintarse durante la temporada estival, por ser la época del año que más evidencia este principio físico en la cerámica que, por su porosidad permite que el agua de su interior, por presión, se filtre al exterior donde el ambiente cálido produce una evaporación superficial que tiene como efecto inmediato un enfriamiento de las paredes del objeto y que, a su vez, ayuda a bajar y mantener la temperatura del agua de su interior.

Precisamente es esta época, la que justifica que el padre de Diego aparezca en el lienzo con barba y cabello muy corto, casi rapado, correspondiendo a los cortes que se daban en verano, mientras que el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615 debió pintarse en invierno, estación en la que el frío acostumbraba a una mayor largura de la barba y del cabello, protegiendo de esta manera la cabeza y el rostro de las bajas temperaturas.

La cántara de dos asas que aparece encima de la mesa pertenece a la familia de las alcarrazas blancas, que se conoce como vendidas en Sevilla en 1627. *Alcarraza* era el nombre con el que se denomina el tipo de alfarería fabricada con pasta muy blanquecina de composición calcárea,

torneada con paredes extremadamente finas y usadas, igual que los búcaros, para refrescar el agua de beber, que en Andalucía recibían el nombre de *tallas*, englobando objetos de varios diferentes tamaños y formas.

El Diccionario de Covarrubias las define diciendo:

> *Alcarraza: cantarilla de una o dos asas de cierto barro blanco que tiene algo de salitre y sustenta fresca el agua que se echa en ella, especialmente si ha estado al sereno o en parte fresca. Deste barro hay mucho en Toledo. Diego de Urrea, que es género de barro, de tierra blanca, que le suelen labrar con pellizcos como repulgos; y en su terminación arábiga se llama carrassetum, del verbo carese, que significa pellizcar y así que suelen labrar este barro en la forma que dicen.*[110]

En Sevilla su fabricación se localizó en el barrio de Triana, por lo que históricamente recibió el nombre de *loza blanca de Triana*, utilizada para la fabricación de piezas de fino vidriado blanco de base estrecha y boca ancha, con dos asas y con los típicos pellizcos o *repulgos* decorando su cuerpo.

Silvestre mantiene una inclinación de la cabeza, en un escorzo semejante al que presenta en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, lo que deja su rostro parcialmente sumido en la sombra, en un recurso que Velázquez mantendrá a lo largo de su producción.

Al cierto *ensimismamiento* de los personajes o la falta de interactuación entre ellos que pudiéramos sugerir hoy en día como existente, debemos oponer el realismo con el que aparecen tratadas las figuras y el de la acción que individualmente ejecutan. Por ello, desde esta perspectiva, tenemos que alabar el naturalismo de la escena, como el resultado de un ejercicio único en el panorama de la escuela sevillana y transgresor por su novedad, en ámbitos aún no planteados en la pintura española.

La correcta resolución del escorzo del brazo izquierdo del padre y el del brazo derecho de Silvestre acreditan que la técnica del pintor estaba totalmente consolidada, dominando los recursos artísticos con brillantez.

En esta ocasión la mano derecha aparece muy dibujada, pero ello no significa que las licencias que, en su ejecución, se permitía el pintor y que venimos calificando como signos de su autoría, no estén presentes también en este lienzo. Mientras el dedo índice se sitúa sobre el fino borde de la base de la copa, el dedo medio o corazón presenta un extraño e imposible engrosamiento, provocado aparentemente por el efecto de sombra que prolonga el recipiente, en una cóncava curva de irreal trazado que se contrarresta con la perfección de la captación de los detalles del rostro y expresión, que aparecen resueltos, sin embargo, con magistral ejercicio (Ilust. 119 y 120).

La mano izquierda presenta una formulación similar a la del *Retrato de María en la cocina*/La mulata de 1616, en claro abocetamiento al quedar en la semipenumbra, reiterando el pintor el

---

[110] **COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de**: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Luís Sánchez. Madrid, 1611, pág. 37. Disponible en web: https://books.google.es/books?id=K10MJdL7pGIC&printsec=frontcover&dq=alcazarra+diccionario+de+covarrubias&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjv6LGhg_TOAhWIVRQKHQkqDVQQ6AEIHjAA#v=onepage&q=alcazarra&f=false

recurso esbozado en la mano izquierda de *San Pablo* de 1618, al ejecutar el dedo pulgar a modo de voluta, aunque de manera claramente más realista en este lienzo.

Ilustración 119
Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar. Diego Velázquez. Detalle de la mano derecha

Ilustración 120
Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar. Diego Velázquez. Detalle de la mano izquierda

Velázquez continúa mostrando su genial habilidad en la captación de los volúmenes y en los plegados y luces de sus blancos, siempre constituidos en protagonistas de sus lienzos, proporcionando luces extraordinarias a la escena, como las producidas por el cuello de la camisa de Silvestre y la manga de la camisa de su padre Juan.

De este lienzo se conocen dos versiones, sobre las que se ha venido polemizando acerca de su autoría. La más importante es *El aguador de Sevilla* de la Colección Contini-Bonacossi de Florencia, obra que reproduce, casi con total fidelidad el lienzo velazqueño, con pequeñas modificaciones como son el gorro que porta el padre y la mayor definición del personaje del fondo (Ilust. 121).

En esta obra hemos visto los mismos interrogantes que en el *Almuerzo con muchacha*, porque es claro percibir en ella una inferior calidad artística en todas las figuras y elementos representados, aunque guarden una directa relación entre sí.

Mantenemos como lo hicimos anteriormente, la imposibilidad de estimar este lienzo como una réplica de la misma autoría, porque la calidad que presenta no se corresponde con la exhibida por Diego en esos años, motivo por el que hemos atribuido esta obra a la autoría de su hermano el pintor Juan Velázquez.

Los errores que en Diego resultaban geniales, en Juan se convierten en torpezas, como el excesivo y artificioso volado de la *manga boba*, el estrechamiento injustificado del puño de la camisa, contrarrestado con el tamaño de la mano, la falta de transparencia y los errores de dibujo del cántaro y jarras cerámicas o la ausencia de las gotas de agua que producen el sudado del cántaro o de la copa y la falta de representación volumétrica de las figuras justifican la autoría propuesta.

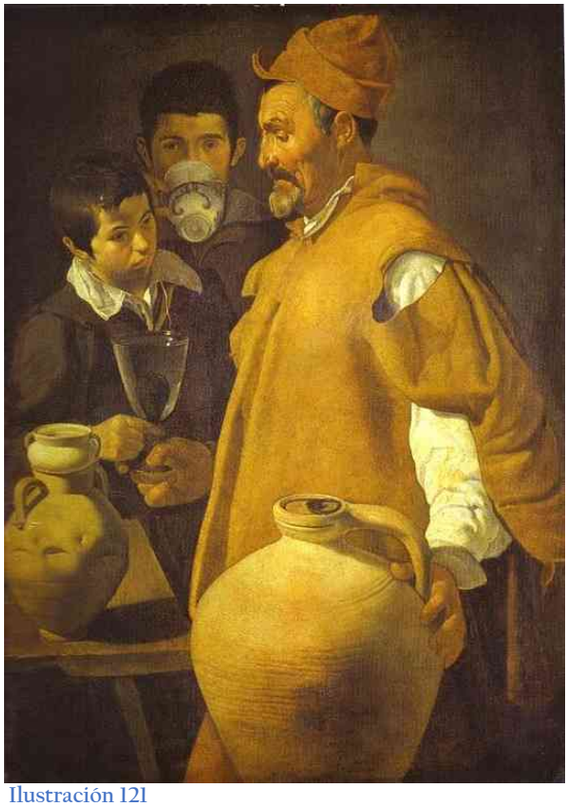


Ilustración 121
El aguador de Sevilla. Fernando Velázquez. Colección Contini-Bonacossi. Florencia

La inexpresividad de Silvestre y de Juan padre son claramente patente, porque no supo transmitirle, Juan, a sus figuras la expresividad con que su hermano las captaba, como tampoco supo captar el realismo en el cruce de las manos de padre e hijo y, aunque no presentan las indefiniciones de Diego por estar representadas más idealizadamente, resultan más artificiosas e irreales.

Lo más importante para justificar esta dual autoría es que, al igual que en el *Almuerzo con muchacha*, el lienzo se percibe como más moderno que el original de Velázquez, por lo que por los mismos motivos que en el primero, debemos atribuirlo a su hermano y como ejecutado por Juan en el ínterin entre este año y su viaje a la Corte.

Esta propuesta explicaría los años de diferencia en la datación de las obras. También explicaría que Juan hubiera podido pintar más detalladamente a su hermano, lo mismo que hizo, en su momento, con Juana, modificando con la introducción de este nuevo personaje, el original de su hermano Diego, para convertirlo por este medio en propia creación, haciendo que el personaje del fondo se tenga que identificar como Roque, el sexto hijo del matrimonio, dado que él mismo o Fernando serían de más edad y, siguiendo los usos artísticos de su hermano, este personaje sería el único captado directamente del natural.

La existencia de este lienzo puede contribuir también a la correcta catalogación de las obras calificadas como copias de Velázquez y la formación de un catálogo de la producción de Juan Velázquez.

8.6.-

Obras de 1619

Ilustración 122
La adoración de los Reyes Magos.
Diego Velázquez. 1619.
Museo del Prado. Madrid

8.6.1.- *La Adoración de los Reyes Magos*

1619

Título : ***La adoración de los Reyes Magos*** [111]
Datación : 1619
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 203 cm x 125 cm.
Localización : Museo del Prado. Madrid. Inventario nº 1166.
Firma : sin firmar. Fechado 1619
Bibliografía : Curtis nº 9; Allende-Salazar nº 10; Mayer nº 7; Lafuente Ferrari 1943 y 1944 nº 16; Pantorba nº 12; López Rey 1963 nº 6; Bardi nº 9; Gudiol 1973 nº 16; Gaya Nuño 1974; López Rey 1979 nº 13; Brow nº 1; Gállego nº 8; Morán Turina 1999 nº 13.

El presente lienzo relata la historia sagrada de *La Adoración de los Reyes Magos*, pero contiene un relato personal del pintor, el de la celebración del nacimiento de su primera hija Francisca (Ilust. 122)

La primera novedad que presenta este lienzo dentro de la producción velazqueña se produce en el formato. Hasta ahora, las dimensiones de sus lienzos destinados a escenas religiosas oscilaron alrededor del metro sesenta de altura, mientras que en esta historia Diego se atrevió con un formato superior que pasaba de los dos metros, reservado para el tratamiento de una de las composiciones más elaboradas y con mayor número de personajes de las ejecutadas hasta el momento.

La fecha de datación inserta dentro del lienzo, en la piedra situada a los pies de la Virgen, aparece difusa y solo conservada parcialmente, por lo que su lectura ha dado lugar a diversas interpretaciones.

[111] Disponible en web: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-reyes-magos/7c00aa01-3162-49a7-9e75-4f885a4a2c83 (Consultado el 16/08/2017)

Así Beruete y Camón Aznar afirmaron que se trataba de 1617, aunque la mayoría de los autores coinciden en considerar como fecha correcta la de 1619, la misma que nosotros entendemos como acertada desde el punto de vista técnico-artístico en la visión global del Catálogo de su producción.

Gállego sugirió que era probable que Diego hubiera pintado el lienzo para la Compañía de Jesús con la que Pacheco mantenía cordiales relaciones[112]. Ainaud matizó que lo habría sido para el noviciado jesuita de San Luis.

Al no estar documentado su origen, se le ha relacionado con el *Quadro grande del Nacimiento de Ntro Redemptor* del inventario de bienes de Don Miguel Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila, fallecido el 28 de enero de 1784, integrado entre el total de los doce cuadros que se citan como de la autoría de Diego Velázquez, todos de su primera época sevillana[113].

Teniendo en cuenta la inexistencia conocida de otro lienzo del pintor de la misma temática y dada la similitud descriptiva de ambos títulos, esta hipótesis se muestra como muy posible, dado que la historiografía del cuadro comenzó a finales del siglo XVIII, cuando se encontraba en la colección de Don Francisco de Bruna. Poco después, en 1804, su sobrino Luis Meléndez le ofreció al rey Fernando VII y permaneció bajo la atribución a Francisco de Zurbarán en el Monasterio de El Escorial, hasta que en 1819 ingresó en la colección del Museo del Prado.

También resulta indudable, por razón del monumental tamaño del lienzo, que su producción tuvo que estar originada por un encargo y destinado a la decoración de un altar de capilla, bien privada, bien de alguna de las cofradías existentes en la ciudad.

Las discrepancias surgidas en torno a la posibilidad de que el lienzo hubiera mantenido originalmente un formato superior y que hubiera sido cortado después, han sido resueltas por Carmen Garrido, quien, previo examen material de la obra dedujo que únicamente había sido cortado en su borde inferior, por lo que lateralmente la pintura aparece hoy en su configuración inicial.

La polémica más viva que se ha suscitado entre la crítica ha sido la derivada de la identificación de los personajes intervinientes en la historia. Así Cruzada Villaamil planteó la identificación de la hija de Diego con el Niño Jesús, afirmando *Bien pronto le servía su tierna hija de modelo para uno de los más principales cuadros que de su primer estilo se conserva. Nada mejor que este lienzo, que representa La Adoración de los Reyes y existe en el Museo del Prado, para dar a conocer su primer estilo, antes de romper con las tradiciones y la escuela de su maestro*.[114] También le pareció que el modelo utilizado para la Virgen había sido Juana, la esposa del pintor y los demás personajes *solo amigos de la casa*, apuntando la reiteración del uso como modelo del personaje correspondiente al *muchachuelo de siempre que en último término aparece*.

Gállego afirmó que estábamos ante un retrato de familia, en donde la Virgen sería la esposa del pintor Juana Pacheco, el Niño Jesús su hija Francisca, el mismo Diego Gaspar el *Rey joven*, su

[112] **GÁLLEGO Julián (1990):** *Op. Cit.* pág. 94
[113] **ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2000)**: *Op. Cit.* págs. 123-151
[114] **CRUZADA VILLAAMIL, G (1885):** *Op. Cit.* pág. 21

suegro Pacheco el Rey Melchor *hombre moreno, de barba entrecana, con una golilla algo revuelta* y su hermano el Rey Baltasar[115].

Plenamente coincidente con la datación del cuadro, es procedente admitir que el acontecimiento que nos relata la historia, también establece de manera indubitada la fecha de su producción, coincidente con el año del nacimiento de Francisca, la primera de las hijas del pintor, porque como hemos desarrollado en el apartado de *Los modelos de Velázquez*, todos los personajes de la historia religiosa se corresponden con los miembros de su familia más directos, en una auténtica representación *en vivo* del suceso del nacimiento del Niño Dios, contemplado desde la perspectiva personal del pintor y por ello transpolada la historia religiosa al nacimiento de su expresada hija y conmemoración del suceso, siendo cierto que el personaje de la Virgen está encarnado por Juana Pacheco, su esposa, el de San José por su hermano Juan, el del Niño Jesús por su hija Francisca, los dos Reyes Magos Melchor y Gaspar por su padre Juan Rodríguez de Silva y su hermano Fernando, respectivamente y el paje que aparece al fondo de la escena por su hermano Silvestre.

El único no identificado es el Rey Mago Baltasar, que no estimamos que hubiera podido tratarse del *esclavo de nación turco de nombre Hamete* [116], servidor o esclavo al servicio de la familia Pacheco, porque recoge el texto que su tez era clara y no de color negro como Velázquez lo incorpora.

Teniendo en cuenta que el nacimiento de Francisca se produjo días antes del 18 de Mayo de 1619, fecha en la que fue bautizada en la sevillana Iglesia de San Miguel y que en el lienzo se le representa con el pecho estirado y elevada la cabeza en hipertensión, postura que no consiguen los recién nacidos hasta el tercer mes de su nacimiento, la datación queda fijada en el mes de agosto de 1619, también coincidente la secuencia temporal que planteamos con la figura de la propia Virgen, en la que se aprecia aún la persistencia de un abdomen abultado y pecho voluminoso, figura que presentaría Juana después de los tres meses del parto de su hija.

Diego, que acababa de cumplir los veinte años de edad, no interviene en la composición, solo observa y pinta la escena tal y como sus ojos la perciben, dando un sentido religioso a su paternidad, en una visión claramente personal del acontecimiento que el pintor pone en correspondencia con el episodio religioso del nacimiento de Jesús y teniendo en cuenta que su producción tuvo que corresponder a un encargo, la razón última quedó constituida, al igual que lo hiciera Caravaggio, en la utilización de modelos reales para la representación de sus historias religiosas, lo que la convierte, a su vez, en otra escena familiar íntima que nos facilita información de los hechos de su propia vida, en esta ocasión, relatando el nacimiento de su hija, porque en este lienzo vuelve a establecer un paralelismo similar entre la historia religiosa y el acontecimiento en la vida del pintor, usando a sus familiares más directos para la escenificación de la historia, como los más cercanos a su disposición, con lo que dio sentido poético a sus composiciones, al contemplar la realidad más inmediata bajo el prisma religioso, para trasmitir a los fieles que lo contemplaran la humanidad de los personajes y al mismo tiempo que el cristiano, actuando en imitación de Cristo, podía llegar a la santidad en su vida cotidiana y, a su través, a la salvación de su alma.

[115] **GÁLLEGO, Julián (1995)**: *Op. Cit.* pág. 30
[116] **ARCHIVO HISPALENSE**: Vol. 84, nº 255-257

La concepción de la pintura, como historia representada por personajes sacados de la realidad más inmediata del pintor, no era nueva para Velázquez, porque la misma concepción la había utilizado ya en *La Educación de la Virgen* de 1614, en referencia y directa connotación al entorno familiar del artista en el relato de los acontecimientos personales representados a través de los pasajes religiosos.

La historia del nacimiento de Jesús narrada en el evangelio de San Lucas habla de la adoración de los pastores, como la manifestación de Jesús a los judíos y a los pobres y la narración de San Mateo habla de unos Magos procedentes de Oriente como manifestación del Niño Dios a los sabios y a las diferentes partes de la Tierra.

La unión de Velázquez a los intereses humanistas y universales de los ingenios sevillanos le hizo optar por la versión ofrecida por San Mateo, incluyendo en su historia a los tres Reyes Magos de Oriente y en este ambiente intelectual deberemos establecer en consecuencia los orígenes del encargo.

Aunque presentada la historia desde el punto de vista de humanización de la acción sagrada, Velázquez no prescindió de los signos de santidad, que se perciben a través de una finísima y parcialmente presente corona sobre la cabeza de la Virgen y en los pequeños rayos de luz que parten de la cabeza del Niño, personajes sobre los que gira la acción y a quienes todos los demás actores observan en actitud de rendida complacencia, por ser la maternidad de Juana contemplada por todos sus familiares más directos, la que se sacraliza.

La acción transcurre en el interior de una edificación abierta al exterior, dejando ver un paisaje con poca vegetación y arbolado, que comienza a iluminarse por la luz del sol naciente, en un amanecer que se adivina claro y brillante, siguiendo en ello la tradición cristiana.

La iluminación de la escena es claramente caravaggista, incidiendo potentemente lateralizada sobre los personajes y particularmente sobre Juana y su hija, como protagonistas de la acción.

Detrás de Juana aparece Juan, el hermano del pintor, en representación de San José, situado en un plano inferior a la madre y arrodillado junto a ella, en actitud de protección y apoyo paternal, que se percibe a través de su mirada y la actitud de entrega que refleja.

Aparece igualmente Juan, con su habitual bigote y una novedosa barba, que en anteriores pinturas no presentaba, probablemente para hacer más coincidente su representación con la iconografía clásica de San José. Contaba entonces Juan 18 años y ya se percibe en él, dentro de su juventud, una mayor madurez.

En una configuración triangulada, formula el pintor la escena, en la que ocupando todo el lateral izquierdo del lienzo presenta, en la posición más cercana al espectador, a su hermano Fernando, que contaba con 15 años, representando al Rey Mago Gaspar en el momento del ofrecimiento de su presente al Niño. Detrás, esperando para hacer su ofrenda, se encuentra su padre Juan Rodríguez de Silva, igualmente postrado y representando al Rey Mago Melchor, el de más edad, un individuo de tez negra representa al Rey Mago Baltasar y, entre estos dos últimos, asomando sobre ellos, su hermano Silvestre representando a un paje.

Es precisamente este individuo de tez negra, que representa al Rey Mago Baltasar el único que establece una relación directa con el pintor, como destinada a establecerla después con el espectador, en un sentido que no podemos abarcar, pero que resulta curioso desde el punto de vista de la intencionalidad del artista y resaltable para los historiadores, porque en ello puede

Ilustración 123
La Adoración de los Reyes Magos. Velázquez. 1619. Detalle

apreciarse la capacidad de Diego en la ejecución del retrato, circunscrita a la captación de la personalidad del personaje, a través de la mirada (Ilust. 123).

El tratamiento volumétrico y escultural de las figuras se hace patente en el lienzo y la *espacialidad* de sus escenas comienza a caracterizar sus obras, ganando verosimilitud y profundidad sus pinturas, en un grado de naturalismo más acentuado.

El tratamiento de las manos de los personajes aportan los elementos característicos de la autoría del pintor, que reitera recursos de precedente utilización, especialmente efectista aunque con indeterminaciones, como se percibe en la mano del Mago Baltasar que sujeta la copa por su base con sus dedos anular e índice, dejando los demás apuntados en su morfología, al ejecutarlos claramente abocetados y si detenemos nuestra mirada en ella, vemos cómo los desarrolla formando un triángulo y dibujando los dedos en su interior sin un claro desarrollo naturalista.

La mano derecha de la Virgen reitera los mismos recursos que vimos en *San Pablo* de 1618, en una formulación muy similar y característica de ejecución del dedo meñique que, en su tercera falange se flexiona hacia el exterior, mientras que los demás dedos se formulan arqueados en un ángulo que hace poco verosímil la acción de sujeción del Niño (Ilust. 124).

Ilustración 124
La adoración de los Magos. Diego Velázquez.
Detalle de las manos de la Virgen

Ilustración 125
La adoración de los Magos. Diego Velázquez. Detalle de las manos del Rey Gaspar

La mano derecha del Mago Gaspar aparece representada de manera magnífica en su dorso, en antecedentes que encontramos en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615 y particularmente en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla de 1618, describiendo perfectamente la flexión de su índice para posibilitar el sujetado de la tapa de la copa, dejando en absoluta sombra y con abocetada ejecución los restantes dedos, que quedan meramente apuntados.

La mano izquierda resulta particularmente personal en la ejecución de su dedo índice, que vuelve a presentar su particular y característica torsión, que distorsiona su formulación (Ilust. ***125***).

La obra tuvo que suponer un importante impacto por la novedad de sus presupuestos y la personalidad de su proposición, porque en este lienzo en el que nada estuvo idealizado, sus personajes cubiertos con simples vestidos de paño grueso, contrastaban claramente con otras obras de este mismo tema ejecutadas en la misma fecha, como la llevada a cabo de manera más preciosista por Juan de Roelas, que habiendo abandonado Sevilla en 1616 para trasladarse a Madrid, recibió el encargo de Don Manuel Alonso, VIII Duque de Medina-Sidonia para efectuar las pinturas del retablo de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, entre los que se encontraba la historia de *La Adoración de los Magos* (Ilust. 126).

La misma diferencia se observa respecto de la *Adoración de los Reyes Magos* de Juan Bautista Maíno, contratadas en 1612 con destino al retablo mayor del convento dominico de San Pedro Mártir (Ilust. 127).

Las representaciones de Roelas y Maíno siguen las recomendaciones iconográficas de San Ignacio al situar el episodio del Nacimiento en el interior de una cueva o cuadra con animales, de la que evidentemente se aparta Velázquez al colocarla en un exterior y con un paisaje abierto al fondo de la escena, si bien, como concesión a esta tradicional concepción, tras una columna y arcada de piedra, que apuntan la existencia de esta construcción protectora.

Ilustración 126
La Adoración de los Reyes. Juan de Roelas. 1619

No conocemos la impresión que produjo la pintura a los fieles creyentes sevillanos una vez emplazada en su destino, pero tuvo que conseguir una aceptación admi-

rativa y generalizada, como acreditan los lienzos ejecutados en los años siguientes, sobre las que claramente consiguió imponerse por la modernidad de sus modos artísticos y el resultado tan cercano que ofrecía, en la línea propugnada por la Reforma Católica.

Esta obra resulta sustancial en la producción sevillana del pintor, porque será la última vez en la que sus progenitores aparezcan como protagonistas de las acciones de sus obras y será el comienzo de la participación en ellas de los miembros de su familia más directa, porque la costumbre de pintar a sus familiares más inmediatos continuará también, incluso, en el periodo madrileño del pintor, integrando la identificación de estos modelos una materia pendiente de estudio, que ayudará igualmente a entender la parte más personal de la producción madrileña del pintor, en la que no solo Juana, su esposa, sino Francisca, su hija mantendrá una participación activa considerable.

Ilustración 127
Adoración de los Reyes Magos. Maíno. 1612. Museo del Prado

Ilustración 128
Retrato de Francisco Pacheco.
Diego Velázquez. 1619.
Museo del Prado. Madrid

8.6.2.- *Retrato de Francisco Pacheco*

1619

Título : ***Retrato de Francisco Pacheco***[117]
Datación : 1619
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 40 cm x 36 cm.
Localización : Museo del Prado. Madrid
Firma : sin firmar
Bibliografía : Curtis nº 222, Allende-Salazar nº 12, Mayer nº 390, Lafuente Ferrari 1943 nº 21, Lafuente Ferrari 1944 nº 13, Pantorba 1955 nº 7, López-Rey 1963 nº 549, Bardi nº 19, Gudiol nº 31, López-Rey 1979 nº 23; Brown nº 78; Gállego 1974 nº 5, Morán Turina nº 21.

No se conoce la procedencia de este excelente lienzo que recoge el Retrato de Francisco Pacheco, maestro y suegro de Diego Velázquez (Ilust. 128).

Figura como perteneciente a las colecciones reales desde el inventario de 1746, realizado de la colección de pinturas de Felipe V, en donde aparece identificada con el número 43, atribuido a Tintoretto, que posteriormente fue sustituida por la de Tiziano. La pintura también ha figurado entre los fondos del Palacio Real de San Ildefonso en La Granja, en los inventarios de 1746, 1774, 1794 y 1818.

Se supone que fue una de las muchas pinturas que el Rey y su mujer Isabel de Farnesio compraron en Sevilla, entre 1729 y 1733, durante su estancia en la ciudad [118], explicación que justificaría el desconocimiento de la autoría velazqueña de la obra.

[117] Disponible en web: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisco-pacheco/98211755-529c-437e-bf3e-2f0689d7f73c (Consultado el 11/09/2016)
[118] **VELÁZQUEZ Y SEVILLA: Estudios 1999:** *Op. Cit. pág.* 204

Aunque no existen discrepancias sobre la autoría de este lienzo, los historiadores no se han puesto de acuerdo en la fecha de su datación. Mientras que Pantorba lo propuso en 1618, Allende-Salazar lo dató en 1619, Mayer en 1618 y después en 1620, Bardi en 1620, Gudiol entre 1621 y 1622, López Rey, Marías y Morán Turina en 1622 y Brown en 1623 como el límite de su datación y no considerando justificada, junto a Marías, el reconocimiento del modelo con la figura de Francisco Pacheco.

El primer historiador que identificó al personaje del presente lienzo como el retrato de Francisco Pacheco fue Allende-Salazar en 1925, porque hasta entonces no había sido relacionado con el suegro del pintor. La hipótesis en la que se basó fue el parecido físico que observaba con el personaje que aparece representando al rey Melchor arrodillado en el lienzo de *La Adoración de los Reyes Magos.*

Ilustración 129
Retrato de hombre y mujer. Francisco Pacheco. Museo de Bellas Artes. Sevilla

Aunque compartimos la identificación del personaje, no lo hacemos sobre las bases que lo hizo Allende-Salazar, que estimamos erróneas, porque el personaje con el que le relacionó hemos visto que se trata de Juan Rodríguez de Silva, padre de Velázquez.

Se ha tratado de basar su identificación con el *Retrato de hombre y mujer* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que se propone como posible autorretrato de Pacheco, propuesta que no encontramos acertada, no solo por las dudas que plantea su identificación en esta última obra, sino porque los rasgos faciales no se corresponden en absoluto con los del presente lienzo, diferencias que son apreciables en la forma de la nariz, más aguileña en este último caso y el relieve de los pómulos, más pronunciado en el segundo de los lienzos, debiendo abundarse en la mayor edad del representado, lo que hace diferir en ambos retratos el trazado que dejan los surcos o arrugas del rostro, las cejas y las cuenca de los ojos, claramente redondeados en este lienzo, al igual que en el óvalo más alargado del rostro (fig. 129).

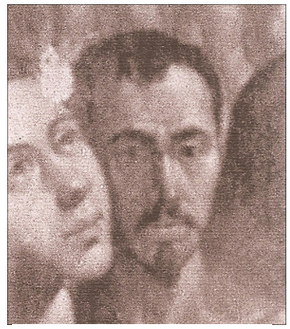


Ilustración 130
Juicio Final. Francisco Pacheco. Detalle

Entendemos que la comparativa únicamente puede establecerse sobre las bases ciertas de un retrato auténtico y el único autorretrato del que tenemos noticias documentales facilitadas por el mismo Pacheco, fue el que realizó el pintor en su cuadro de *El Juicio Final*, pintado para el convento de Santa Isabel de Sevilla, noticia que nos ha llegado a través de su libro el *Arte de la Pintura* en donde escribió que se había retratado a sí mismo en la zona inferior izquierda del cuadro (Ilust. 130).

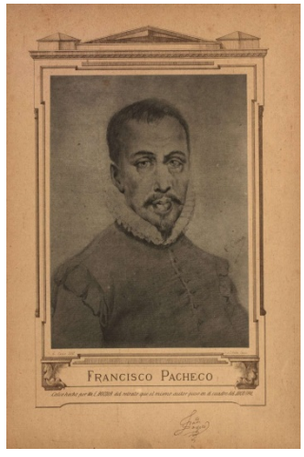


Ilustración 131
Francisco Pacheco y sus obras. Grabado

Su retrato se localiza en uno de los rostros que asoma entre las demás figuras y aparece más definido que las otras. Este retrato se

transpoló a dibujos con mayor definición, como el contenido en el libro de José María Asensio sobre *Francisco Pacheco y sus obras*, en cuya cartela se identifica al personaje como *Francisco Pacheco Como calco hecho por Mr. Bocour del retrato que el mismo autor puso en el cuadro del Juicio Final* (Ilust. 131) [119].

La reaparición del cuadro de *El Juicio Final*, perdido durante siglo y medio después de su robo por el Mariscal Soult en 1810 y su reciente restauración, ha permitido una mejor observación del lienzo y poder establecer vínculos comparativos más claros, de los que ha de concluirse que el parecido es demasiado elocuente como para negar la identificación del personaje del presente lienzo, debiéndose dar por cerradas las dudas sobre la personalidad del retratado.

La segunda cuestión, de indudable importancia para poder determinar en la medida de lo posible la justificación del retrato, es la fecha exacta de datación.

El vestido del personaje nos proporciona la primera información a tener en cuenta, porque porta en el cuello una *lechuguina*, lo que impide fijar su fecha de producción más allá de 1623, año en el que fue impuesta la *valona* en el vestido masculino por orden real.

Por lo mismo, el retrato no puede ser anterior al autorretrato de Pacheco en *El Juicio Final* de 1611, porque en esta pintura aparece con aspecto más joven, sin rastro de canas en su cabello y barba, marcando, en definitiva, estas dos fechas los límites inicial y final de su datación.

La segunda proviene de la técnica utilizada por el pintor en su ejecución, que obliga al adelanto de las fechas propuestas por la crítica.

Hemos expuesto precedentemente cómo las consecuencias artísticas del primer viaje de Velázquez a Madrid se evidencian en la transformación de la técnica pictórica del autor, plasmada fundamentalmente en la aclaración de los fondos de sus pinturas y en el colorido, apreciándose una evolución progresiva de esta aclaración en sus retratos.

Esta transformación no se evidencia aún en el lienzo, lo que supone que tendría necesariamente que datarse en un momento previo a este viaje, aunque la web del Museo del Prado recoja que la preparación pictórica del lienzo es distinta a la habitual de la etapa sevillana de su autor, para justificar el retraso de la fecha de su ejecución hasta finales de 1622 o principios de 1623, momento de transición entre Sevilla y Madrid.

Este retraso de datación no aparece en ningún caso justificado, porque el examen estilístico de la obra y la edad representada por el retratado lo impiden. Indicaría más bien que Velázquez, atento a todas las novedades artísticas, perfeccionó en Sevilla la preparación de sus lienzos, que luego mantendría en su periodo madrileño.

La indefinición de la mirada de Pacheco, coincidiendo, al mismo tiempo, con una mayor interrelación buscada por el pintor entre el personaje y el espectador, no le impidió focalizar su mirada con un simple apunte de la misma y sin necesidad de enunciarla claramente mediante la inserción de luces blancas en las pupilas, posiblemente para acentuar con ello la cualidad y lustre intrínsecos al personaje.

Estos recursos técnicos que muestra en su ejecución son superiores a los exhibidos en las obras de 1618, lo que obligan a situarla en un momento posterior a la *Cabeza de Apóstol* de ese mismo

[119] **ASENSIO, José María (1886)**: *Op. Cit.* pág. 12.

año y en fecha anterior al *Retrato de la Madre Venerable Madre Jerónima de la Asunción* de 1620, en suma, datarla en 1619, fecha perfectamente compatible con los 55 años que parece representar el personaje en la obra.

No estamos en presencia de un retrato de aparato, porque Pacheco en ningún momento habría precisado mostrarse como personaje de crédito social por su falta de pertenencia a la nobleza, pero sí estamos ante un retrato de prestigio, seguramente buscado para ser utilizado como vehículo de identificación o como medio de acreditación de autoría en cualquiera de los momentos creativos importantes del literato, tratadista y pintor.

Dos son los acontecimientos acaecidos en ese año, como destacables en la vida de Pacheco, el primero estuvo relacionado con motivo de la publicación del libro de los *Versos de Fernando de Herrera; emendados y divididos por él en tres libros*, impreso en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano en 1619 y del que Francisco Pacheco fue recopilador y editor literario, participando en la publicación también con un soneto escrito por él mismo.

Esta publicación estuvo dedicada a Don Gaspar de Guzmán Conde de Olivares, cuyo escudo aparece inserto y grabado en la portada[120], con estas palabras:

> *A DON GASPAR DE GUZMAN Conde de Olivares, Gentilhombre de la Camara del Principe nuestro Señor, Alcaide de los Alcazares reales de Sevilla, i Comendador de Bivoras de la Orden de Calatrava :*
> *Al sacar yo a la luz los Versos de Fernando de Herrera (cosa agena de mi Profession) en una ciudad tan rica de buenos ingenios, manifiesta el no merecido desamparo suyo, i la mucha afición mia, ambas cosas quedan bastantemente satisfechas didicandolos a V. Señoria, a quien justamente reconosco esta obligación; assi por ser V. Señoria hijo de Sevilla, como por la onra que siempre a hecho al Autor; cuya opinion es digna del ingenio i estimación de tan gran Principe.*
> *Suplico a V Señoria, que con la generosidad de su animo reciba mi voluntad, encaminada solo, a que viva la memoria de los Varones que ilustran nuestra Nación y Patria.*
> *Guarde Nuestro Señor a V. Señoría muchos i felices Años.*
> *Francisco Pacheco*

El texto aparece ilustrado también con un grabado de Perret, fechado en el mismo año de 1619, realizado sobre el retrato de Herrera que el mismo Pacheco ejecutó directo del natural.

Aunque este acontecimiento hubiera estado directamente relacionado con los servicios prestados a Olivares al recopilar y publicar los versos de uno de los autores preferidos del Conde en sus años de participación en la academia sevillana, no es previsible que estuviera relacionado con el encargo del retrato, toda vez que este favor parece que tuvo su origen por iniciativa de Francisco de Rioja y no la directa del noble.

El segundo estuvo relacionado con su libro *Arte de la Pintura*, porque en estas fechas el pintor hizo circular un breve folleto en el que anunciaba la publicación *inminente* de su libro, que posteriormente se convirtió en el capítulo XII de la segunda parte de la versión final de la obra.

En la publicación *Por qué aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento*, dirigida, según Pacheco, a *los curiosos del arte de la pintura*, declaraba

[120] **HERRERA, Fernando de**: *Versos de Fernando de Herrera; emendados y divididos por él en tres libros*. Sevilla. Gabriel Ramos Vejarano, 1619.

Al lector

Determiné comunicar a algunos curiosos de l'arte de la pintura, este capitulo de mi Libro antes de sacarlo a la luz; porque el intento que trata no dependen de otro, i por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escrivo de esta profesión [121].

Pacheco volvió a mencionar este texto en 1634 en la carta que digirió a su amigo Diego Valentín Díaz en la que se quejaba de haber sido adelantado por Carducho en la publicación de su tratado sobre el arte de la pintura.

Si Pacheco preparaba la inminente publicación de su texto, tuvo que encargarse también de preparar su efigie para ser incluida en el libro, porque dada su preocupación de ilustrar con retratos las vidas y los textos de *ilustres* sevillanos, no podía falta el suyo propio como autor de lo que constituyó su principal creación teórico-artística y la acreditación de su alineación dentro del grupo defensor de la erudición en la pintura.

En esos años era habitual que las publicaciones de textos fueran ilustradas con un grabado del retrato del autor, cuya efigie era tomada de un trabajo previo realizado en pintura o dibujo, por lo tanto, el retrato seguramente estuvo motivado como trabajo previo para el encargo del grabado con que ilustrar su obra, si bien en ella no aparece ningún retrato con la imagen de Pacheco, que seguramente reservara para el texto definitivo, que se fue retrasando más que lo que el autor, seguramente, se propuso.

Más difícil es que el retrato hubiera estado relacionado con sus pretensiones de acceso al puesto de *pintor real*, que formalizó en abril de este mismo año, presentando ante los secretarios del Rey una solicitud para que se le concediera *el real título de pintor suyo* para poder pintar en el Alcázar de Sevilla, asegurando que no pediría ningún tipo de compensación o salario en relación con este puesto[122], porque su petición no fue atendida.

En 1619 Diego Velázquez ya estaba habilitado para ejercer como pintor y reconociendo Pacheco la valía de su yerno en el retrato, superior a la suya, es lógico que aquél quedara encargado de su ejecución, consiguiendo un magnífico resultado a la altura del destino concebido y el propio de la técnica usual y apretada de la etapa sevillana y de la gran soltura de su pincelada.

No es un retrato *a la prima*, sino una obra totalmente terminada y de ejecución esmerada, en la que el pintor consiguió plasmar perfectamente la dignidad y la gravedad de su maestro, con la potencia que transmitía la fortaleza de su intelecto, resaltada por la magnífica ejecución de la gorguera que adorna el vestido, única licencia en el color, en donde Velázquez se ejercitó magistralmente para plasmar su rizado y sus vuelos.

Todos los críticos han ensalzado este elemento del vestido de Pacheco como lo más sobresaliente del retrato y es cierto que no se puede alcanzar más veracidad que la plasmada por Velázquez en el lienzo, porque la forma en que lo ejecutó muestra cómo eran verdaderamente estos cuellos, con frunces muy apretados para que pudieran formar las idas y venidas del tejido, muy almidonado, para que quedara completamente tieso y volara de forma perpendicular al cuello.

---

[121] **BIBLIOTECA DEL MUSEO DEL PRADO**: Sig. CER/422

[122] **HERNÁNDEZ DÍAZ, José:** *Documentos para la historia del arte en Andalucía.* Vol. 2. Sevilla 1928, pág. 95-96

El blanco del tejido presenta una tonalidad inmaculada y la textura que se percibe al mirarle, acreditan el dominio del pintor en cuanto a la plasmación de la turgencia del textil.

El naturalismo acusado se plasma en el juego de sombras y luces que utilizó el pintor en el acabado de los detalles del rostro, el bigote y la barba, en los que concentró toda su sabiduría artística. Destaca la ausencia del rojo en la ejecución de los labios, hasta entonces imprescindible en representaciones de los rostros, dejando en simple apunte el cabello y el resto del vestido, todo ello dirigido al objetivo de transmitir la dignidad que el personaje pretendía, en lo que Diego mostró indudable empeño, con positivo resultado.

Las transparencias empleadas para dar luces a los cabellos canos en el bigote y la barba consiguieron un verismo destacable, ya utilizados en los del *San Pablo* y *Cabeza de Apóstol* de 1618, pero potenciados ahora por la mayor experiencia acumulada por el artista.

Aun siendo la calidad de la gorguera y el rostro sobresalientes, la pintura integra un ejercicio artístico superior, porque al conseguir recoger tan exactamente los rasgos físicos y el semblante del maestro, le dotó de la cualidad de materializar la presencia del retratado, permitiendo a cualquiera que lo contemplara establecer una conversación directa e inmediata con el personaje.

Gratamente satisfecho tuvo que quedar Pacheco de la obra de su yerno, porque tuvo que captar, al igual que lo hacemos ahora nosotros, como su lienzo permitía al espectador traspasar la contemplación de la simple imagen, para percibir la altura e intelectualidad del maestro alcanzada a través de la erudición, a la que estimaba su protagonista único vehículo de consecución de la plenitud espiritual del hombre.

8.7.-
Obras de 1620

Ilustración 132
Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia
Diego Velázquez. 1620
Museo Nacional de Poznan. Polonia

8.7.1.- *Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia*

1620

Título : ***Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia***
Datación : 1620
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 136 cm x 101 cm.
Localización : Museo Nacional. Poznan (Polonia)
Firma : sin firmar
Bibliografía : Inédito, anteriormente atribuido a Luis Tristán

Esta obra que denominamos *Las lágrimas de San Pedro con la llave de la Iglesia*, para distinguirla de las demás versiones de la historia, fue atribuida por Diego Angulo a Luis Tristán en una publicación titulada *Algunas obras de Luis Tristán* en 1956[123] y posteriormente recogida por Pérez Sánchez en un artículo sobre el mismo artista, publicado en la revista Goya en 1968[124] (Ilust. 132).

Después figuró en el Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao sobre *Las lágrimas de San Pedro en la Pintura española del Siglo de Oro* en el año 2000[125] con la misma atribución. La pintura fue también incluida en la monografía del pintor escrita por Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, al igual que lo fue *Las lágrimas de San Pedro y el gallo* de 1617, dado que, como se exponía en la obra, el catálogo del pintor se fijaba sobre la base de las obras contenidas en el catálogo de la exposición del 2000, antes citada, con lo que simplemente reiteraba la

[123] **ANGULO IÑIGUEZ, Diego**: "Algunas obras de Luis Tristán". *Archivo español de arte*, Tomo 29, Nº 116, 1956, págs. 265-274
[124] **PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio**: "Pintura española en las colecciones polacas". *Goya*. Nº 83, 1968, págs. 290-299
[125] **MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO 2000**: *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*. Museo de Bellas Artes. Bilbao 2000

catalogación heredada de Angulo en 1956. El Museo de Poznam lo incluyó en sus fondos como obra anónima hasta 1967, fecha en que lo incluyó como obra del toledano[126].

Habiendo observado la concurrencia de los signos de la autoría de Velázquez en el presente lienzo, como más ampliamente desarrollamos precedentemente, y corresponderse la técnica de su ejecución con la exhibida por el sevillano, lo incluímos en el Catálogo como lienzo del pintor, constituyendo una obra de excepcional calidad que se enmarca, por técnica de ejecución y gama cromática de su colorido en el año 1620 de su producción.

No es la primera pintura del periodo sevillano del joven Diego que se atribuye a Tristán y que luego se recupera para su Catálogo. Esto mismo ocurrió con el lienzo del *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*, que se creyó de Luis Tristán y así fue aceptado por la crítica mientras permaneció en el Convento de Santa Isabel, hasta su ingreso en el Museo del Prado en que se reconoció de Velázquez al localizarse en el lienzo la firma del pintor.

Es cierto que el desconocimiento global existente hasta ahora de su producción sevillana y la inexistencia de un catálogo razonado de estas obras ha privado a la crítica del conocimiento de la evolución artística de Velázquez, lo que hace razonable que parte de las obras de nuestro artista se hayan difuminado, apareciendo atribuidas a otros pintores, y más cuando, tanto Angulo, como Pérez Sánchez mantenían la inexistencia de la huella de Tristán en Velázquez o viceversa.

El lienzo aparece datado por Angulo y Pérez Sánchez entre 1619 y 1620, sin embargo si observamos la pintura que desarrolla Tristán en esos años vemos que carece del naturalismo que presenta este lienzo, que solo alcanzó el toledano en los últimos cuatro años de su producción, como muestran las obras realizadas en este tiempo por Tristán, insertas aún en el manierismo heredado, aunque matizado con un enfoque naturalista exclusivamente limitado a los elementos accesorios de la escena, al tratamiento de la materia y al tono de grave aspereza en la configuración de sus historias, acentuando su dramatismo por tonalidades monocromas y oscuras.

En este lienzo, Velázquez acomete de nuevo y por tercera vez, la historia de las lágrimas de San Pedro, reiterando la composición de 1618, por lo que recoge al Santo sentado y con las piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha, con los brazos extendidos y las manos enlazadas sujetando las piernas a la altura de la rodilla, lo que no impide que incorporara novedades que modificaron sustancialmente la representación.

La escena queda configurada también con una importante iluminación de la figura, que se hace menos lateralizada y más frontal, para contrastarla con la oscuridad de los fondos, que alcanzan casi una tonalidad negra. El único atributo que acompaña al Santo es la llave de los Cielos y, como en 1617, también aparece una sola, aunque de tamaño muy superior al habitual, colocada en un área importante de la escena y con una presencia destacada por la brillantez con la que aparece ejecutada. Los ligeros sombreados grises, resaltados con finas pinceladas de blanco intenso, proporcionan al metal con el que está confeccionada una tactilidad excepcional.

Las rocas sobre las que suele sentar el pintor al Santo han sido sustituidas por grandes bloques de piedra, tallados y colocados a cordel en mampostería, que fruto del progreso en el tiempo de

[126] **DOBRZYCKA, Ana**: *Malarstwo Hirzpanskie XIV-XVIII wicku w zbiorach Polskich*. Poznan, 1967

producción hace que este lienzo sea el más evolucionado y el más naturalista de sus anteriores versiones, aún en sus planteamientos escenográficos más simples.

La cabeza de la figura, basada en el modelo idealizado de su uso habitual, mantiene una singularidad específica, al aparecer tocada con cabello más liso cubriendo toda la cabeza, desapareciendo la calvicie que caracterizaba a precedentes representaciones, aunque regresando a una tipología más similar a la cabeza de San Joaquín en *La Educación de la Virgen* de 1614.

Modifica el pintor la postura del Santo, apareciendo sentado en un plano más bajo y, por lo tanto, con las piernas menos cruzadas y más abiertas que en anteriores versiones. El manto ya no descansa sobre el regazo de la figura, sino que le cubre el brazo derecho y, desplegándose sobre su hombro derecho, le vuelve cayendo y descansando sobre la roca. La posición del manto obliga al pintor a trazar menos pliegues en su ejecución que en formulaciones anteriores, situación que resuelve magistralmente, suavizándoles y ejecutándoles con menor triangulación y a través del juego de sombras a base de veladuras que producen más veracidad en los volúmenes, acrecentó su naturalismo en un ensayo de nuevos recursos que reiterará en los dos años siguientes.

La figura continúa manteniendo una actitud de introspección interior, pero mucho menor dramatismo, dolor y contrición que en las versiones de 1617 y 1618, resolviendo este nuevo tratamiento con una mayor relajación de la expresión facial y corporal, aunque por sus mejillas sigan discurriendo las lágrimas de arrepentimiento y de dolor por la traición a su Maestro que caracterizan a la historia.

El escorzo con que el pintor ejecutó los elementos del rostro está también extraordinariamente resuelto, aportando como novedades una menor determinación de los ojos y de la boca, ejecutando estos elementos en sombra por razón de la postura. Los cabellos de la cabeza, bigote y barba siguen trazados con técnica suelta y ligera, formulando la barba con efecto casi algodonoso. Las manos y los pies del Santo ya fueron objeto de análisis en el apartado *Los principios caravaggistas presentes en la pintura de Velázquez*, señalando que los signos de autoría enunciados están presentes también en este lienzo, siendo claras las indeterminaciones o *aparentes defectos* que presentan sus manos y pies. Así la representación de las manos, aunque se resuelven con similares defectos de configuración, al ejecutarse vistas desde un ángulo más lateral, estas indeterminaciones se sitúan en el nacimiento de los dedos de la mano derecha, que parecen integrar el final de los dedos de la mano contraria, en vez de ser continuidad de su dorso y los de ésta, confundiéndose en un volumen amorfo, en el que apenas se perciben sus individualidades.

Los pies del Santo evidencian iguales signos de autoría, mostrando la asimilación de los principios caravaggistas, por sus dedos engrosados y uñas deformes por el efecto de la edad, el calzado o de los largos caminos realizados, absolutamente ausentes en las obras de Tristán, que ejecuta los apéndices de sus figuras de manera totalmente estereotipada y sobre unos cánones idealizados de la belleza artística de manera continuada a lo largo de toda su producción.

Ilustración 133
Santo Tomás
Diego Velázquez. 1620
Museo de Bellas Artes. Sevilla. España

8.7.2.- *Santo Tomás*

1620

Título : ***Santo Tomas***[127]
Datación : 1620
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 94 cm x 73 cm.
Localización : Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla
Firma : sin firmar
Bibliografía : Mayer nº 20; Lafuente Ferrari 1944 nº 11; Pantorba nº 11; López Rey 1963 nº 37; Bardi nº 12; Gudiol 1973 nº 21; López Rey 1979 nº 10; Brown nº 9; Gállego nº 10; Morán Turina 1999 nº 10.

Este lienzo representando a *Santo Tomás*, aparecía catalogado en el Museo de Orleans atribuido a Murillo, hasta que en septiembre de 1920 Roberto Longhi planteó su errónea catalogación y propuso su adscripción al Catálogo de Velázquez (Ilust. 133).

Previas comunicaciones verbales del historiador y su inclusión en la monografía del pintor por Mayer en 1924, relacionándolo con un cuadro de *San Pablo*, descubierto por él algo más tarde en el Museo de Barcelona, afirmando su pertenencia a una misma serie, unido a su inclusión en el catálogo del pintor realizado por Allende-Salazar en 1925, ha hecho que pasara a ser aceptado unánimemente por la crítica como obra sevillana del joven Diego, aunque Du Gué Trapier y Harris no lo mencionaran entre sus obras.

Longhi también lo define como uno de los trabajos de la producción sevillana más decididamente caravaggista del pintor[128], sugiriendo la hipótesis de que Velázquez, en sus años sevillanos, hubiese pintado toda una serie del apostolado e incitando a buscar los lienzos que faltaban, una labor que se ha mostrado, hasta hora, de imposible realización.

[127] Disponible en web : http://webmuseo.com/ws/musees-regioncentre/app/collection?vc=ePkH4LF7w1I9geonpBCEJmSFstScxCqgI6rANSvMJwC9NBWx (Consultado el 24/09/2016)
[128] **LONGHI, Roberto (1951):** *Op. Cit*. pág. 111

Mayer intentó identificar un tercer lienzo de este apostolado en un *San Mateo* de la colección Blaker de Londres, posibilidad que fue rechazada por Longhi, quien, a su vez, propuso como posible parte de ese hipotético apostolado a un *San Matías* de casi idénticas dimensiones, perteneciente con el n.° 680, al catálogo de la Galería de Dresde, hasta entonces atribuido a Herrera el Viejo y que después Soria atribuyó a Esteban March[129], de manera mucho más acertada.

El personaje de este lienzo velazqueño aparece identificado con la inscripción *S. THOMAS*, inserta en el vértice superior izquierdo del lienzo.

Aunque se haya relacionado con el *San Pablo* de Barcelona, en razón a llevar inserto el nombre con el mismo tipo de grafía y presentar unas medidas muy próximas en ambas, existen diversas razones de técnica y de configuración de la escena que impiden asignarlas una misma fecha de ejecución y por ello resulta muy remota la posibilidad de que hubieran formado parte de un mismo conjunto, es decir que hubieran sido concebidas por el artista de manera conjunta con tal fin.

A este hecho se une que San Pablo nunca perteneció a los doce apóstoles y, por tanto, no ha formado generalmente parte de las series de *apostolado*, por lo que entendemos que, independientemente de las coincidencias en su representación, estos dos lienzos no mantienen ninguna relación, salvo los de su autoría.

En esta ocasión, el Apóstol aparece vestido con manto amarillo de Nápoles oscuro, sobre túnica marrón, que marcan un progresivo cambio en la paleta de colores introducidos por el pintor, que unido al evolucionado plegado de los paños, sitúan la producción de este lienzo en 1620, es decir dos años después del *San Pablo*, porque tonalidades y técnica se corresponden con los usados por Velázquez a lo largo de este año.

La iluminación claramente caravaggista, que penetrando potentemente lateralizada, exhibe este lienzo, fue ya puesta de manifiesto por Longhi como iniciada en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, afirmando que denotaba claramente el conocimiento directo de las obras de Caravaggio llegadas a España hasta 1618. El claroscuro caravaggista se percibe por la importancia de la luz y los contrastes lumínicos que utiliza el pintor para destacar a la figura, dejándola intensamente iluminada mediante un haz de luz que, penetrando clara y potentemente lateralizado, incide directamente en el personaje.

No apreciamos en este caso la técnica del dibujo subsistente ejecutado a base de líneas marrones trazadas a pincel contorneando la figura o los objetos, como veíamos en *San Pablo* de 1618, siendo en esta ocasión directamente los fondos los que contrastan la figura.

En esta obra volvemos a constatar la presencia de dos elementos que hemos establecido como signos inequívocos de autoría y que justifican la atribución de la obra a la producción del sevillano.

El primero hace referencia a la identidad del personaje que aparece representado como Santo Tomás, porque, como ya hemos tratado en el apartado de *Los modelos de Velázquez*, queda perfectamente identificado como Juan, el hermano del pintor, de cuyo rostro se sirve el artista

[129] **SORIA, Martín S.**: "Esteban March, Baroque battle and portrait painter", *The Art Bulletin*". Junio, 1945.

para representar al Santo y que hemos visto reiterar en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, en el *Retrato de Juan y Fernando Rodríguez Velázquez en la cocina*/Dos jóvenes a la mesa y en el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos, todos de 1616, en el *Retrato de Juan Rodríguez Velázquez de perfil*/Cabeza de joven de perfil de 1617 y en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619.

Juan representa, por la evolución física observada en la comparativa realizada en *los modelos masculinos identificados*, la edad de 19 años. Un año más que en su representación en *La Adoración de los Reyes Magos* y la evolución cronológica de su rostro presenta claramente esta progresión del tiempo, que justifica, a su vez, la datación propuesta de la obra.

Con anterioridad Gállego ya había relacionado al modelo con el comensal situado a la derecha de la escena del *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615[130], pero hasta ahora tal posibilidad no había traspasado la línea de la propuesta, que ahora se justifica más ciertamente a través de la comparativa mencionada, que obliga a abandonar el carácter de hipótesis, para pasar a constituir en el futuro una definitiva realidad a aceptar por la crítica.

El segundo proviene de los principios en los que modula el pintor las manos y pies de las figuras, que también están presentes en esta obra. Las manos del Santo evidencian la presencia de las identificadas *indeterminaciones* o *aparentes defectos* de dibujo, derivados en este lienzo del intento de naturalismo veraz y la traspolación de la realidad a la pintura que de manera directa realiza el pintor y que hubieran resultado impropias desde el punto de vista de los cánones de belleza impuestos por el clasicismo. Estos intentos serían ensalzados por los artistas posteriores a la luz de las nuevas propuestas, seguidos de los críticos, como Gállego al decir *Las manos admirables (y ¡decían luego en Madrid que Velázquez no sabía pintar manos!), sujetan con fuerza, la diestra, un libro abierto, la siniestra, la pica o lanza*.

Es cierto que Velázquez dio muestras a lo largo de su producción de pintar bien las manos, pero no es menos cierto que las peculiaridades que presentan las manos de sus figuras y, en ocasiones, las *aparentes indeterminaciones* en el dibujo provocados por la búsqueda absoluta de la realidad resultan también ciertos y más evidentes en algunos lienzos que en otros, posiblemente en razón a la necesidad de satisfacción del comitente o la mayor libertad del artista a la hora de realizar su obra.

A estas *indeterminaciones* contribuye en este lienzo la configuración de la figura, que presenta los mismos elementos que expusimos como concurrentes en *San Pablo* de 1618, porque, aunque visualmente proporciona la sensación de que el personaje se encuentra de pie, en realidad se le está representando sentado y con el libro que sostiene, descansando sobre su pierna derecha. Solo esta postura permite la colocación del libro en la forma que refleja el pintor y sujetarlo únicamente con la mano derecha del Santo en su parte superior.

Esta mano derecha es la que ase el libro y simplemente le sujeta, sin sostenerlo, al quedar apoyado en su rodilla. De esta manera no se ve obligado a tensionar tanto la mano como hubiera requerido de tener que soportar su peso en el aire y sin la ayuda de su pierna. En esta actitud,

[130] **GÁLLEGO, Julián (1990)**: *Op. cit.* pág. 104

la mano derecha aparece perfectamente configurada y tratada con un verismo excelente, de manera que podría decirse que es una excepción de las indefiniciones velazqueñas, pero no es así y las indefiniciones características también están presentes en ella, porque al llegar a la tercera falange del dedo anular y del dedo meñique introdujo dos pequeñas indefiniciones, dejando sin pintar la segunda y tercera falange de ambos dedos, que a su vez parecen terminar en la primera falange.

Ilustración 134
Santo Tomás. Diego Velázquez. Detalle de la mano derecha

Ilustración 135
Santo Tomás. Diego Velázquez. Detalle de la mano izquierda

Están presentes también en el dedo corazón y el anular que parecen terminar en la segunda falange, aparentando que el pintor, a modo de vulgaridad o torpeza, las ha introducido para humanizar la obra en contraposición a la genialidad con la que resuelve el resto de la figura, como si cansándose de su excelencia y de la grandiosidad del resultado, hubiera querido poner un contrapunto para normalizarla (Ilust. 134).

La mano izquierda, por el contrario, la representa muy iluminada y perfectamente definida, conforme a la acción realizada, con excelente resolución, descansando en ella una parte importante de la acción, al sostener la pica con la que la tradición mantiene que dieron tormento a Santo Tomás, mientras predicaba en la costa de Coromandel, en la India, donde su cuerpo fue descubierto con las heridas propias de esta arma (Ilust. 135).

La espacialidad está perfectamente conseguida en la escena y su brillantez radica en el efecto de contraste de la figura sobre un fondo absolutamente oscuro y todo ello a pesar de su monocromía general, consiguiendo dotar a la figura del efecto tridimensional característico de la técnica del pintor, que atrapa al espectador y que integra otro de los signos de genialidad del sevillano.

Velázquez reinterpreta en este lienzo la habitual representación de Santo Tomás, al introducir el libro como símbolo del Apóstol y por la utilización de un modelo real para la representación del Santo, consolidando además la aplicación de los principios del claroscuro y del naturalismo en su pintura, que muestra a través del realismo de los plegados y las tactilidades de los tejidos, todo ello a la temprana edad de 21 años.

La aceptación del lienzo tuvo que ser celebrada mayoritariamente en su excelencia, como lo ha venido siendo hasta hoy, en el que se estima como muy superior a otros tratamientos del apóstol realizados por sus coetáneos.

Esta será la última ocasión en la que el pintor incorporará a su hermano Juan en su producción sevillana, no sin antes dejarnos prueba gráfica de los detalles de su evolución cronológica, constituyéndose en un magnífico modelo para su hermano al facilitar con sus posados la favorable evolución artística del pintor, al mismo tiempo que se ejercitaba en la imitación de las obras del primero, produciendo una serie poco conocida de versiones de sus obras.

Ilustración 136
Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción.
Diego Velázquez. 1620
Museo del Prado. Madrid

8.7.3.- *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*

1620

Título : ***Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción***
Datación : 1620
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 160 cm. x 110 cm.
Localización : Museo del Prado. Madrid
Firma : *Diego Velazquez 1620*
Bibliografía : Mayer nº 546; Lafuente Ferrari 1943 nº 20; Lafuente Ferrari 1944 nº 17; Pantorba nº 18; López Rey 1963 nº 577; Bardi nº 17; Gudiol 1973 nº 17; López Rey 1979 nº 20; Brown nº 88; Gállego nº 6; Morán Turina 1999 nº 17

El lienzo identifica al personaje retratado, en base a la inscripción que contiene, como la Madre Doña Jerónima de la Fuente, religiosa del Convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo, fundadora y primera abadesa del convento de Santa Clara de la Concepción de Manila, en las Islas Filipinas (Ilust. 136).

No es exacta esta identificación, porque la religiosa antes de profesar, se llamaba Jerónima Yáñez de la Fuente, natural de Toledo y nacida 9 de mayo de 1555, siendo sus padres el eminente jurista Don Pedro García Yáñez, de noble ascendencia, y Catalina de la Fuente, de la que se dice que tenía ascendencia judío-conversa [131], benefactores ambos del convento de Santa Isabel de los Reyes. El matrimonio tuvo tres hijas más llamadas María, Petronila, y Mariana. María y Mariana, la mayor y la pequeña de las hermanas, murieron solteras y Petronila, la tercera, se casó con Pedro Laso Coello de la Vega, señor de Montalvo[132].

[131] **RÍOS DE BALMASEDA, Antonia**: *Mujeres en Toledo*. Editorial Azacanes. Toledo, 2005, pág. 137
[132] **GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert**: "El retablo mayor del convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo". *Archivo Español de Arte*. LXXXI, número 323, julio-septiembre 2008, págs. 253-257.

En los documentos de juventud, unas veces se le llama Jerónima Yáñez y otras Jerónima de la Fuente. Fue al profesar cuando tomaría el nombre definitivo de *Jerónima de la Asunción*.

Lo que pudiera haber sido simplemente un buen lienzo de la producción sevillana de nuestro pintor adquiere el nivel de testimonio histórico por introducirnos en la significación y transcendencia del personaje y de la misión que llevaba encomendada cuando llegó a Sevilla en 1620, la primera parada de su largo viaje con destino a las Filipinas, momento en que Velázquez la retrata.

Las informaciones sobre su vida nos han llegado a través de su propia autobiografía inserta en su obra *Carta de marear en el mar del mundo: dedicado a la Purísima Concepción*, que fue utilizada después por su biógrafo Fray Ginés de Quesada, que también conoció personalmente a la religiosa, al actuar como confesor suyo durante los últimos meses de existencia y en su obra titulada *Exemplo de todas las virtudes, y vida milagrosa de la venerable madre Gerónima de la Assumpción, Abadesa, y Fundadora del Real Convento de la Concepción de la Virgen Nuestra Señora, de Monjas Descalzas de nuestra Madre Santa Clara de la Ciudad de Manila*, escrita en 1632, antes de su viaje a Japón e impresa en 1713[133], relató los hechos extraordinarios de su vida y describió las virtudes que le eran innatas.

Años después Bartolomé de Letona retomó la historia de la religiosa[134] y aunque no la conoció, sí tuvo la oportunidad de entrevistar a algunas de las monjas que le trataron. Por último, Fray Domingo Martínez Fernández en su obra *Compendio Historico de la Apostolica Provincia de S. Gregorio de Philipinas de Religiosos Menores Descalzos de San Francisco*[135] también se hizo eco de la personalidad de la monja y recientemente Sarah E. Owens dio a conocer un manuscrito inédito, escrito por Sor Ana de Cristo, la religiosa que le acompañó en su viaje a Manila, que integra su biografía más antigua[136].

Las particularidades de su vida comenzaron con su nacimiento, a causa de que el padre, enloquecido al ver que, por tercera vez, su esposa había alumbrado una niña en vez del ansiado varón, acusó a su esposa de ser la responsable e hizo que las criadas desampararan a la recién nacida dejándola sobre el suelo sin atención, donde permaneció, hasta que la intercesión de la abuela paterna hizo que el padre recapacitara y permitiera su acogida. Al encontrarle con la cabeza lastimada, cuentan que reprendió al padre diciéndole que valía más esa niña que todo su linaje junto y que *había de ser la honra de él y una gran santa.*

---

[133] **QUESADA, Fray Ginés de**: *Exemplo de todas las virtudes, y vida milagrosa de la venerable madre Geronima de la Assumpcion, abadesa, y fundadora del Real Convento de la Concepcion de la Virgen Nuestra Señora, de Monjas Descalzas de nuestra Madre Santa Clara de la ciudad de Manila.*
Antonio Marin. Madrid, 1717.

[134] **LETONA, Bartholomé de**: *Perfecta religiosa*. Viuda de Juan de Borja. Puebla, 1662

[135] **MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Domingo Fray:** *Compendio Historico de la Apostolica Provincia de S. Gregorio de Philipinas de Religiosos Menores Descalzos de San Francisco.* Viuda de Manuel Fernández. Madrid, 1756, pág. 200-215

[136] **OWENS, Sara E.**: "El legado del rosario milagroso en los escritos de viaje de sor Ana de Cristo hacia Filipinas". *Boletín de Monumentos Históricos.* Época: Tercera, Núm.30, pág. 22
Disponible en web:
https://www.google.es/search?safe=active&q=El+legado+del+rosario+milagroso+en+los+escritos+de+viaje+de+sor+Ana+de+Cristo+hacia+Filipinas&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&ei=3ZfdV_z9LK2s8wfC7Z6YAw (Consultado el 17/09/2016)

Pasado esta momentánea enajenación, la niña fue bautizada con el nombre de Jerónima en la parroquia San Bartolomé y criada en el seno con amor por unos padres ejemplares y amorosos en la rectitud de las virtudes de la religión, de las que ambos progenitores eran muy observantes, por estar dedicados a las obras pías y asistencia a los enfermos.

A partir de los cuatro años, comenzó a leer las vidas de los santos y, leyendo la de Santa Clara, sintió la vocación religiosa y a su imitación comenzó a disciplinar su cuerpo dos veces al día. Enterados los padres por una de sus hermanas se lo prohibieron y en 1569 cuando conoció personalmente a Santa Teresa, volvió a sentir la llamada de la religión, sin que sus padres atendieran este deseo por la juventud de su hija[137].

Poco después, contrajo una grave enfermedad que le produjo ceguera y le llevó al borde de la muerte y temiendo por su vida, sus padres ofrecieron a Dios consagrarle a su servicio, si permitía su sanación.

Cuenta Bartolomé de Letona que, cuando se quedó dormida, se le apareció en sueños la Santísima Trinidad mostrándole una redoma cristalina, mientras una voz le decía que sería monja y a San Francisco tendiéndole la mano invitándole a su orden y, una vez despierta, comenzó a mejorar de la enfermedad. Los padres cumplieron su promesa permitiendo el ingreso de su hija en el Convento de Santa Isabel, en el que habían ingresado dos tías hermanas paternas, tomando hábito el 15 de agosto de 1570 y contando poco más de 15 años, profesó como religiosa el 17 de agosto de 1571, día de la Asunción.

En su deseo de consagrarse a la comunión con Cristo, comenzó a aplicarse rigurosas penitencias, con ayunos y abstinencias, cilicios, mortificaciones y penitencias. Con el paso del tiempo fue incrementando sus ayunos hasta pasar a hacerlo todos los días del año comiendo solo un rábano y un poco de pan, siguiendo después por comer una o dos veces a la semana, llegando en muchas ocasiones al punto de morir de inanición.

La abstinencia la aplicaba también a la bebida, imponiéndose no ingerir más de tres sorbos de agua al día y a veces manteniéndose sin beber desde el jueves al mediodía hasta el sábado, lo que le imponía un sufrimiento intensísimo, porque esto no le impedía imponerse la ejecución de los trabajos corporales más duros.

Para mortificar su cuerpo decidió usar silicio perpetuo, que le originaba permanentes llagas. El que más se aplicó fue el de *cardas*, que rodeaba todo el cuerpo entero, desde el cuello hasta los pies y que agravó tanto su salud, que los médicos le impusieron que se lo quitara, pero al ver que sin él empeoraba, decidieron permitir que lo volviera a usar, porque con ello mejoró, a pesar de que le impedía descansar acostada y tenía que hacerlo sentada en la tarima del Coro o sobre un banquillo algo levantado sobre el que reclinaba la cabeza, porque de contrario el sufrimiento que se imponía era de todo el punto insoportable.

Sor Jerónima ocupó su vida en una continua oración, porque como ella decía *las ocupaciones de la obediencia* no le impedían, sino que le ayudaban en su recogimiento y si el sueño le privaba de la oración, para vencerlo, solía estar dos horas de rodillas sobre un rosario de cuentas gruesas y si

[137]**BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES: http://www.cervantesvirtual.com/** (en línea) Disponible en web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/perfecta-religiosa/html/ad18b97e-cfb6-4d1a-a567-66c6d8ca9302.html
(Consultado el 14/07/2017)

su cuerpo protestaba, se condenaba a estar allí otras dos o tres horas, llegando en ocasiones a estar hasta siete horas arrodillada en la misma posición. En otras ocasiones se imponía la oración sobre nieve o al calor del sol en su mayor intensidad.

No contenta con sus ayunos y penitencias, asumió el silencio perpetuo como norma de vida y el desprecio de las cosas temporales, llevando este compromiso al extremo de solicitar que se le prohibiera la visita de sus familiares más íntimos para no romperlo, petición que no le fue concedida.

En su afán de comunión con Cristo deseó sufrir todos los tormentos de la Pasión, desde la corona de espinas y la cruz, por lo que terminadas sus tareas y ya retirada en su celda se suspendía de una cruz que tenía en su aposento o cargaba maderos pesados subiendo con ellos descalza una cuesta que había en la huerta del convento, lo que le provocaba deformaciones en sus manos e infecciones con fiebres muy altas, que soportaba sin queja manteniendo que eran dolores celestiales con los que gozaba su alma.

Para ejercitarse en la humildad y en la pobreza, vestía con la toca y el velo que las demás religiosas desechaban y los zapatos los seguía usando, aunque las suelas estuvieran rotas por el uso y tuviera que apoyar el pie desnudo sobre el suelo.

A los 29 años, en su Orden planificaron que fundara un casa de descalzas en Toledo, con reglas más rígidas de pobreza y sacrificio que las de su Convento, pero el proyecto fracasó, aunque no por ello abandonó la religiosa el deseo renovador de las costumbres de su Orden.

Habiendo ganado admiración por la valentía de sus sacrificios, fue visitada por la reina Margarita de Austria, que llevaba seis años casada sin descendencia. Durante la conversación que entablaron sobre el mejor modo de amar a Dios, le pidió la reina que le pusiera las manos sobre su vientre y que rogara a Dios que le diera hijos y a los pocos días la Reina se sintió preñada y meses después alumbró al primero de sus hijos.

Dicen sus biógrafos que gozó del don de la profecía porque solía conocer muchas cosas futuras y leía los pensamientos. Cuentan que cuando Felipe III enfermó gravemente a su vuelta de Portugal en 1619 y estuvo a punto de morir, a la misma hora, irrumpió en el dormitorio de las hermanas diciéndoles que se levantaran y fueran al coro a rezar por la vida del Rey y al ser preguntada por qué lo había hecho, dijo que convenía que el Rey viviese para que autorizara a unas monjas a realizar una fundación en Manila, porque era él quien las había de enviar y no otro. Seguidamente les llegó la noticia de la mejoría del Rey.

Siendo la obediencia una de sus virtudes, Sor Jerónima desempeñó muchas ocupaciones en el Convento, siempre las más humildes, oficiando como enfermera seis años, otros seis como gallinera, siete años como sacristana, seis como vicaria de Coro, otros seis años como provisora y diez como maestra de novicias, periodo en el que enseñó a muchas jóvenes a leer, incluso a Sor Ana de Cristo, su posterior compañera de viaje a Manila, rechazando acceder a puestos más elevados dentro del convento para ocuparse de los pobres, enfermos y desamparados o en el ejercicio de la escritura.

En sus arrebatos místicos cuentan otras monjas del convento que se le transfiguraba la cara, aparentando ser mucho más joven y que mantenía estados de suspensión, que consumían su fuerza vital, con fuertes y constantes pérdidas de temperatura, con arritmias que le hacían

sentir su cuerpo como *difunto y harto y helado*, llegando a permanecer sin pulso hasta dos meses seguidos, lo que era necesario advertir a los que le curaban, porque si no le creían muerta.

Esta forma de vida fue común en todas las Santas religiosas del momento, que utilizaron su permanente sacrificio, hasta los límites de lo humano, como medio de vida ejemplarizante, dado que cuanto más se ejercitaban en él, mayor repercusión tenían sus acciones y conseguían con su ejemplo más fieles para el servicio de Dios.

El cartujo Bernardino Planes lo explicó diciendo que esta comunión celestial se alcanzaba por las tres vías de la vida espiritual, la primera la vía purgativa por la que el alma se purificaba de sus vicios y sus pecados mediante la meditación, la privación corporal y la oración; la segunda, la vía iluminativa que era la contemplación en la que el alma, una vez purificada y limpia, era iluminada a lo divino hasta someterse total y únicamente a la voluntad y contacto de Dios; la tercera y última, la vía unitiva por la que el alma conseguía unirse a Dios, produciéndose el éxtasis que anulaba los sentidos y que podía manifestarse con los llamados estigmas o fenómenos de levitación del santo o episodios de bilocación.

Todos los místicos atravesaron estas etapas para conseguir su comunión espiritual y Jerónima se aplicó a ellas con verdadera intensidad, al igual que lo hizo en sus escritos y no fue inferior en ello a las demás místicas, aunque se ocupó más en hacer que en escribir y más en obrar que en enseñar, pero sus escritos y tratados desaparecieron, arrebatados por los que querían guardarlos como reliquias.

Además del ya citado libro de su mano, de más de 60 pliegos, titulado *Carta de marear en el mar del mundo*, de similar contenido al *Camino de Perfección* de Santa Teresa, con un alto contenido místico y dividido en seis partes con capítulos dedicados al misterio de la Purísima Concepción de la Virgen, escribió *Vita Sua*, *Pyxidiculam nauticam. Opus mysticum Inmaculatae Conceptioni V.M. sacrum* y después *Soliloquia devotissima* y otras diversas cartas que conocemos a través de Fray Bartolomé de Letona que las publicó en 1622 con el título de *Perfecta Religión*.

Impulsada por el ejemplo evangélico de Sor Juana de la Cruz de la que era seguidora, siempre albergó un deseo misionero, por eso cuando en 1598 llegó la noticia de que la ciudad de Manila reclamaba la fundación de un monasterio de monjas, porque no había ninguno en el reino, pidió hacerlo realidad a sus superiores, que aceptaron que fundara el convento de clarisas en Manila y por su edad avanzada, decidieron que fuera acompañada por un reducido grupo de religiosas en el largo viaje, que duraría dieciséis meses, con seis de parada en Méjico.

La fundación que se proponía realizar quedaría bajo la Primera Regla de Santa Clara, es decir bajo las reglas de austeridad que propugnaba, muy diferente de su convento original de clarisas en Toledo, que exigía dote y permitía criadas y que chocaban también con la clase noble de Manila, que prefería que sus hijas tomaran el velo en un ambiente de vida más confortable.

Sor Ana de Cristo describe en detalle cómo sor Jerónima, firme en su deseo de llevar lo mínimo en su viaje, no quiso aceptar los retablos, ni las limosnas que le ofrecían para que las llevase consigo a Manila, diciendo que una cruz de caña le bastaba para dar principio a su convento y solo admitió llevar un *santo crucifijo de nuestro Padre Alonso de Montemayor*, y un lienzo grande de la Inmaculada Concepción[138].

[138] *Ibidem,* pág. 90

En 1619 Sor Jerónima volvió a estar de nuevo al borde de la muerte, solo la llegada del Licenciado Ríos desde Sevilla, recién nombrado Procurador General de Manila, con la orden de llevarle hasta Manila y la escritura del Patronazgo de los fundadores con su nombramiento como abadesa, consiguió que se repusiera de la enfermedad y emprender un viaje tan largo[139].

Las monjas llegadas del Convento de las Cubas para acompañar a Sor Jerónima llegaron a Toledo el 27 de Abríl de 1620, partiendo con ella hacia la ciudad de Sevilla, despedida por sus fieles toledanos que se resistían a que les abandonase, el día de la Resurrección. A la ciudad hispalense debieron llegar a mediados de mayo, permaneciendo en ella hasta el 22 de junio en que salieron, haciendo parada en el Monasterio de Santa Clara de Sanlúcar a donde llegaron el 24 siguiente. De allí salieron para Cádiz de donde partieron el 5 de julio embarcando en la flota, dirección Méjico, a donde llegaron a finales de septiembre[140].

Sus compañeras de viaje fueron Sor Ana de Cristo y la novicia Juana de San Antonio, ambas de su Convento y Sor María Magdalena de Cristo y Sor María Magdalena de la Cruz del Convento de Cubas, ésta última había conocido directamente a Sor Juana de la Cruz[141].

Mientras se alojó en el convento de Santa Clara de Sevilla, las religiosas hicieron una procesión con el Niño Jesús, que era llevado por la madre Jerónima en sus manos y que apenas le recibió, *se le puso el rostro transparente y con tanta hermosura que parecía despedir un rayo de luz. Iba (en) la profesión tan transportada que casi no asentaba los pies en el suelo andando de un lado a otro al modo que el viento suele mecer una pluma* y que finalizada la procesión tenía tan fuertemente asido al Niño Jesús que solo se le pudieron quitar a base de paciencia[142].

La actividad de la religiosa en la ciudad de Sevilla tuvo honda repercusión en el convento sevillano de su Orden, porque afirman que quedó muy reformado a su partida. Fue durante su estancia en la ciudad, aproximadamente entre mediados de mayo y el 22 de junio cuando, a petición de sus religiosas, Velázquez la retrató.

El cuadro debió después viajar a Toledo, permaneciendo en el Convento de Santa Isabel de los Reyes, en los últimos años como lienzo atribuido a Luis Tristán, hasta que salió de la institución con destino a Madrid, para ser expuesto en la Exposición Franciscana organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1927, que se celebraba en conmemoración del centenario de San Francisco de Asís.

Con tal motivo fue sometido a un previo tratamiento de limpieza en los talleres de restauración del Museo del Prado y los técnicos tuvieron ocasión de localizar unos trazos que luego resultaron ser la firma de Velázquez y la fecha de ejecución de la obra.

Posteriormente, el cuadro ingresó en las colecciones del Museo por una orden judicial de 1931 y lo hizo acompañado de una réplica sin firmar, que pasó en 1944 a formar parte de la colección particular madrileña de Fernández de Araoz y en julio de ese mismo año el Ministerio de Educación Nacional, con una aportación del Patronato del Museo, adquirió el primero de los

---

[139] **LETONA, Bartolomé de (1662)**: *Op. cit*. pág. 39
[140] *Ibidem,* pág. 39
[141] **DAZA, Antonio**: *Historia, Vida y Milagros, éxtasis y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico P.S. Francisco*. Luis Manescal. Lérida, 1613
[142] **LETONA, Bartholomé de (1662)**: *Op. Cit.* pág. 39

cuadros a la Comunidad de Santa Isabel de los Reyes, consolidando definitivamente la propiedad del lienzo[143].

Por las mismas fechas, se eliminó la filacteria que ondeaba alrededor del crucifijo, al creerse que se trataba de un repinte, cuando en la actualidad se conoce que era original, aunque no ha podido ser recuperada[144].

La filacteria recogía la leyenda: *satiabor dum gloria ... ficatus verit* y en la parte inferior del lienzo, inserta con fecha posterior a su ejecución, contiene una inscripción de la identificación del personaje y una breve referencia a su fundación y otra en la parte superior que dice: *BONUM EST PRESTOLARI CUM SILENTIO SALUTARE DEI*, en clara alusión a los principios que la religiosa aplicó en vida.

A través del examen radiológico al que se sometió al cuadro en el departamento técnico del Museo del Prado se pudo constatar la existencia de un dibujo subyacente compuesto a base de finas líneas que marcaban el contorno de la figura, la disposición de los pliegues del manto, de la cruz y sus contornos. Estos trazos aparecían, en algunas zonas, con doble trazado, habiéndose interpretado hasta ahora como una posible rectificación en la posición de la figura y que, por las razones que seguidamente expondremos, efectivamente suponen una redefinición de los paños del vestido, en una acción de actualización de los modos representativos de la pintura, realizada por el propio pintor en una fecha posterior.

Desde el punto de vista técnico, la voluminosidad de los ropajes que consiguió el pintor resulta sobresaliente, teniendo en cuenta la monocromía del lienzo con fondos que presentan prácticamente una equivalencia tonal y, a pesar de ello, la figura transciende del lienzo, rodeada de una atmósfera invisible que crea el efecto tridimensional que Velázquez había comenzado a imprimir a sus escenas.

Esta misma calidad consigue en los volúmenes de la toca blanca y en el terso rostro de la religiosa.

La excelente limpieza a la que se sometió el lienzo dejó también salir a la luz los brochazos de limpieza de los pinceles, característicos en la obra de Velázquez, que muestran que los principios técnicos con los que enfocó siempre su pintura estuvieron presentes desde los primeros años sevillanos.

Continúa el pintor respetando los principios representativos de los retratos de aparato, configurando la escena con el personaje ocupando la práctica totalidad de la superficie del lienzo y acompañándole con los elementos identificativos de su repercusión u oficio, según el objetivo perseguido por sus comitentes.

Es por ello que la imagen de la religiosa aparece con los dos objetos más preciados, en primer lugar con el Crucifijo que aceptó como único bien para llevarse a su nueva fundación de Manila, claramente vuelto hacia la figura, para indicar la elección que realizó en el camino de comunión espiritual con Cristo y con los sufrimientos que padeció en la crucifixión, portándolo firmemente en su mano derecha y colocándolo a la altura de su boca, mostrándonos la

[143] **GARRIDO, M. Carmen; GÓMEZ ESPINOSA, Mª Teresa**: "Estudio técnico comparativo de los dos retratos de la venerable madre Sor Jerónima de la Fuente". *Boletín del Museo del Prado*. Vol. 9, Nº. 25-27. Museo del Prado. Madrid 1988, págs. 66-76

[144] *Ibidem*

conversación silenciosa que Sor Jerónima estableció a lo largo de su vida con su amado Esposo, de ahí la razón de ser de la filacteria.

Se ha hablado del rostro del personaje como duro o adusto, pero a la vista de la vida de privaciones, de los voluntarios sufrimientos padecidos por la religiosa y que en el momento en que posaba para el pintor seguía estando mortificada por su perpetuo cilicio, deberíamos hablar del gesto dulce y complaciente que presenta y de la frescura de su tez, si tenemos en cuenta que contaba en ese momento 64 años de edad, sin que estos años hubieran hecho mella en sus cabellos, que permanecen intensamente negros, como se percibe a través de sus pobladas cejas (Ilust. 137).

Consiguió el pintor captar magistralmente no solo la efigie de la religiosa, sino también su personalidad, en una combinación perfecta de voluntarismo y rigidez, unidas a la bondad que muestran las personas entregadas al servicio de los demás, virtudes que percibe el que lo contempla, a través de los estímulos que provoca su visión.

Ilustración 137
La Venerable Madre Jerónima de la Asunción. Diego Velázquez. Detalle del rostro

Sor Jerónima no necesitaba vocalizar sus oraciones, porque a través del silencio y sus *arrobamientos*, establecía con Cristo una comunicación mental a través de la que se abstraía completamente del mundo exterior, permaneciendo únicamente en esta entrega espiritual con la que conseguía olvidarse de su cuerpo y del sufrimiento que le infringían sus castigos corporales y sus penitencias.

La religiosa no se muestra dirigiendo su mirada a su divino Esposo, sino a las destinatarias de la imagen, es decir a las religiosas de su Orden, para recordarles el camino a seguir para conseguir la ansiada comunión espiritual.

El segundo objeto que porta es un libro, que ase con fuerza sobre su cuerpo. Este libro no es ningún Breviario, ni misal, porque habiendo asumido la pobreza absoluta como medio de vida, Sor Jerónima carecía de Breviario propio y para decir las oraciones en el Coro, siempre pedía uno prestado, porque como decía *la religiosa debe ser pobre de honra, pobre de crédito y pobre de propia estima y reputación*[145], sino el libro donde escribió sus obras literarias, que contenía los textos para

[145] **LETONA, Bartolomé de (1662)**: *Op. cit*. pág. 20

la instrucción de sus novicias, las exhortaciones religiosas y los ejercicios espirituales que integraron el discurso de su vida y que también llevaba consigo en el viaje.

La religiosa permaneció en Manila hasta su muerte, acaecida el 22 de octubre de 1630, cuando contaba 75 años y en toda la ciudad se divulgó la noticia a la voz de *Ya murió la Santa*, aclamándole a la voz de *Santa*[146] y en este hecho quedó enmarcado la ejecución del segundo lienzo que contiene el retrato de la religiosa, que habría que datarse entre 1630-1632.

En esa fecha y con motivo de las iniciativas para la beatificación de sor Jerónima de la Asunción, Velázquez, ya residente en la Corte, habría sido requerido para retratar de nuevo a la Santa, teniendo presente para ello el primero de los cuadros que realizó.

Las modificaciones introducidas en el primero de los lienzos, claramente visibles en el volumen de los ropajes de la religiosa y la uniformización de ambos, con la introducción de las inscripciones superiores e inferiores, denotan que Velázquez dispuso del primero de sus lienzos para la ejecución del segundo, circunstancia que aprovechó para la actualización del retrato, adaptándolo a las modas artísticas imperantes, que imponían un mayor acentuado naturalismo en las escenas.

[146] **LETONA , Bartholomé de (1662)**: *Op. cit.* pág. 60

Ilustración 138:
Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción.
Diego Velázquez. 1631
Colección Araoz. Madrid.

8.7.3.- *Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Asunción*

1631

Título : ***La Venerable Madre Jerónima de la Asunción***
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 160 cm. x 110 cm.
Localización : Colección Fernández de Araoz. Madrid
Firma : Sin firmar
Datación : 1631
Bibliografía : Pantorba nº 19; López Rey 1963 nº 578; Bardi nº 17A; Gudiol 1973 nº 18; López Rey 1979 nº 21; Brown nº 87; Gállego nº 6; Morán Turina 1999 nº 19

El segundo retrato de la madre Jerónima de la Asunción, que se decía igualmente firmado y fechado, se ha demostrado recientemente que la firma y la fecha habían sido incorporadas posteriormente y que no pertenecían a la pintura, por encontrarse en una capa superior a la de los barnices del cuadro[147] (Ilust. 138).

En este retrato la figura de la religiosa aparece acompañada con la misma filacteria que en el anterior, pero en esta ocasión conservada en su originalidad y con iguales inscripciones en la parte superior e inferior del lienzo, lo que supone que las insertas en el primero de los cuadros se pintaron al tiempo de la ejecución de este segundo, porque resultan posteriores a la fecha de datación de la pintura y al fallecimiento de la religiosa, al ostentar el carácter de póstumas, en recuerdo de su obra.

[147] Disponible en web: http://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/obrasSevillanas/lienzoJeronima.html (Consultado el 08/08/2015)

La técnica de representación utilizada por el pintor en este segundo lienzo difiere de la aplicada en la primera de las versiones, tanto en la estructura de la figura, como en el empleo de los materiales y técnica de ejecución, lo que confirma su posterior datación.

La preparación del cuadro presenta una tonalidad blanco-amarilla, muy impregnada, tanto por la cola del aglutinante, como por los aceites de capas superiores. Detrás de esta capa, se ha constatado la presencia de una segunda de tonalidad rojiza, que podríamos llamar de imprimación, seguida de las capas de color, finamente aplicadas y con pigmentos similares a los utilizados en el cuadro del Museo del Prado[148].

La estructuración y composición de la preparación del lienzo es similar a los cuadros posteriores, autógrafos de Velázquez, como el *Retrato de Felipe IV*, el *Retrato del Infante Don Carlos* o el *Retrato de busto de Felipe IV*, ejecutadas en 1631 cuando al regreso de su primer viaje a Italia, retomó su trabajo como pintor de retratos y la fecha en la que se abrió el expediente informativo para la canonización de la religiosa.

Las radiografías generales de ambos cuadros arrojan también interesantes resultados, que confirman las diferencias en la técnica de ejecución, así como la diferente composición de los pigmentos, que presentan un menor contraste radiológico (Ilust. 139).

Ilustración 139
La Venerable Madre Jerónima de la Asunción. Radiografía comparativa de las dos versiones.

[148] **GARRIDO, M. Carmen; GÓMEZ ESPINOSA, Mª Teresa (1988)**: *Op. cit*. pág. 75

Carmen Garrido ha mantenido también que este segundo cuadro es de posterior ejecución al del Museo del Prado, en razón al colorido, porque la composición del color usado para las carnaciones contiene el bermellón de mercurio, que no está presente en la versión del Prado y su empleo lo comenzó a utilizar el pintor según avanzó su producción[149], ya inmerso en el periodo madrileño. En el rojo del libro ocurre algo similar y, aunque en la versión del Prado aparece este pigmento, lo hace en una menor proporción, mientras que la presencia del blanco de plomo es mayor que en la primera.

En las zonas oscuras del fondo del cuadro del Museo la abundancia de blanco de plomo es menor que en esta segunda versión, mientras que en las figuras sucede lo contrario, en donde la cantidad de hierro aumenta a causa de la capa de imprimación.

El aglutinante de las preparaciones en ambas obras es la cola de origen animal y en las capas de imprimación y color se detectan proteínas, en los análisis por solubilidad y tinción realizados, en unión con los aglutinantes oleaginosos empleados.

Visualmente, es fácil observar que, en la versión del Prado, se ha modificado posteriormente el volumen de la capa de la religiosa, tanto en la parte derecha, como en la izquierda, mirando al espectador, lo que indica que el propio Velázquez modificó posteriormente el lienzo, realizando estas rectificaciones, mitigando la rigidez y volúmenes propios de las técnicas de representación de la segunda decena del seiscientos.

Repite aquí Velázquez, lo mismo que hizo en el *Retrato de Felipe IV* de 1628 del Museo del Prado, en el que, después de ejecutado, realizó correcciones tanto en la zona izquierda del vuelo de la capa, como en la posición de la pierna izquierda, reduciendo la separación entre ambas extremidades, para adecuarlo a un mayor naturalismo en las representaciones de las figuras.

Todo esto confirma, como precedentemente enunciamos, que el segundo retrato fue encargado al pintor cuando Sor Jerónima de la Asunción había fallecido y se pretendía iniciar los primeros pasos para el proceso de su beatificación y, para ello, Velázquez tuvo presente la primera versión del retrato, como acreditan los cambios realizados en él y la equiparación de ambos mediante la inserción de las inscripciones identificativas, haciendo las dos versiones más propias para servir de retrato póstumo, no precisado en la primera versión en la fecha de su ejecución, por tratarse de un personaje vivo.

A esta circunstancia obedece también el cambio de la escena en este segundo lienzo, en relación con la posición del Crucifijo, en donde el pintor, consciente que la muerte de la religiosa había interrumpido las conversaciones sagradas que mantenía con él, suprimió el carácter intimista del retrato y a tal fin posicionó la cruz en una perspectiva más cercana al espectador, mostrándolo a los fieles como el camino seguido por la religiosa y el recomendado por ésta para alcanzar la vida ejemplar y que contemplando el lienzo recordaran no solo a la Venerable Madre, sino también sus enseñanzas.

[149] *Ibidem*

Ilustración 140
Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera.
Diego Velázquez. 1620.
Museo de Bellas Artes. Sevilla. España

8.7.4.- *Retrato de Don Cristóbal Suárez de Rivera*

1620

Título : ***Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera***[150]
Datación : 1620
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 207 cm. x 148 cm.
Localización : Museo de Bellas Artes. Sevilla
Firma : DºVZ/DVZ- 1620
Bibliografía : Gestoso y Pérez 1910; Allende-Salazar nº 18; Mayer nº 438; Lafuente Ferrari 1943n1 19: Lafuente Ferrari 1944 nº 18; Pantorba nº 17; López Rey 1963 nº 475; Bardi nº 16; Gudiol 1973 nº 20; López Rey 1979 nº 19; Morán Turina 1999 nº 17

El presente lienzo conteniendo el *Retrato de Don Cristóbal Suárez de Ribera*, fue encargado al pintor para decorar su tumba en la Iglesia de San Hermenegildo, propiedad de la Hermandad del mismo nombre (Ilust. 140).

Después pasó a la propiedad del Ayuntamiento de Sevilla y seguidamente al depósito del Museo de Bellas Artes de la ciudad, donde en la actualidad se encuentra expuesto.

Relataba en 1910 Don José Gestoso y Pérez que, con motivo de una exposición de retratos que se estaba preparando en ese año, mientras localizaban los lienzos a incluir en la muestra, apareció una tela que presentaba partes arrugadas, encontrándose sumamente reseca y resultando difícil apreciar la figura del retratado, por lo negro de sus vestiduras y la escasa luz de la capilla y porque la capa de polvo depositada por el tiempo sobre ella solo dejaba ver el conjunto de la cabeza, las manos del sacerdote y en el ángulo superior de la derecha del

[150] Disponible en web : http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/GENERICO/S2_3_1_1nolupa.jsp?idpieza=42&pagina=1 (Consultado el 28/07/2015)

retratado el escudo con las empresas emblemáticas del Rey mártir y cómo, a pesar de estas dificultades, Don José Lafita creyó ver en él los rasgos de un monograma ó firma y que, descolgado el cuadro, al refrescarlo, pudieron ver con toda claridad el monograma de una *Dº* con una *V* y una *Z* enlazadas, seguidas de la fecha *1620* separada por un signo, dándo a conocer de inmediato el hecho[151].

Sobre esta base, conocido el monograma y con base a la técnica de su ejecución propuso la autoría de Velázquez, aunque dejó su confirmación para un posterior debate, si bien, desde entonces, ha sido unánimemente aceptado como obra perteneciente al Catálogo del pintor.

Allende Salazar, Mayer, Lafuente Ferrari y Gaya Nuño aceptaron el retrato como autógrafo, aunque Mayer consideró al monograma y la fecha un repinte de otra mano, datándolo antes del 13 de octubre de 1618, fecha del fallecimiento del personaje.

Aceptado unánimemente el monograma como autógrafo y, por lo tanto, también la fecha de datación inserta en el lienzo, estaríamos en presencia de un retrato póstumo, como reconocieron Du Gué Trapier, Pantorba, Bardi, Gudiol, López Rey y Brow, si bien Pantorba admite la posibilidad de que fuera pintado en vida y posteriormente datado en el momento de la colocación en su capilla.

La catalogación de la obra *Las lágrimas de San Pedro* de 1616 donde consta un similar monograma apoya el hecho de constituir éste una firma reiterada del pintor seguida de la fecha y, siendo coincidente la fecha inserta en esta obra con las características estilísticas que exhibe, la estimamos correcta a efectos de establecer la datación de la pintura.

La justificación del origen del lienzo enlaza con la figura histórica de San Hermenegildo, que conecta con la necesidad de exaltación de la monarquía española, su linaje y la sacralidad de la institución de la Corona, intereses defendidos desde el reinado de Felipe II.

Hermenegildo, seguidor de la ortodoxia romana e hijo del rey godo Leovigildo, al que le correspondió el gobierno de la Bética, se rebeló contra su padre, arriano de confesión, alegando motivos religiosos, finalmente fue derrotado, puesto en prisión y ejecutado en la noche de Pascua del año 585 al negarse a recibir la comunión de manos de un obispo arriano[152], conservándose la tradición de que, en la ciudad hispalense, había sufrido cárcel y martirio en la sevillana Torre-Puerta de Córdoba, bajo la que estaría la sepultura de su cuerpo, por lo que la ciudad se colocó siempre a la cabeza de la devoción teniéndole por copatrono local.

La versión de la historia y muerte de Hermenegildo fue compilada por el papa San Gregorio Magno, presentándolo como mártir de la fe e incluyéndole en el martirologio[153], por lo que en la España medieval también se le rindió culto regularmente, no solo en Sevilla, sino también en las ciudades de Toledo, Zaragoza, Santiago, Ávila, Salamanca y Plasencia.

San Hermenegildo rey y mártir, fue declarado Patrono de los conversos por la Iglesia Católica, junto a San Fernando rey, Patrono protector de la Monarquía Española desde el reinado de

---

[151] **GESTOSO Y PEREZ, José**: "Un monograma y varias interpretaciones". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Vol. 18, Nº 3. Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1910, págs. 129-134

[152] **GARCÍA MORENO, L.A.**: "Las invasiones y la época visigoda. Reinos cristianos y condados cristianos". Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispanos (siglos IV-X), Historia de España (dir. M. Tuñón de Lara), II. Barcelona 1981, págs. 307-325.

[153] **MAGNO, Gregorio San**: *Diálogos*. libro 3, cap. 31. Citado según el Breviario Romano, S.A.

Felipe II. Por ello los alrededores de la sevillana Puerta de Córdoba fue lugar de culto de estos santos mártires.

Confirma León Pinelo, en sus *Anales*, que en el año 1569 fue cuando comenzó a extenderse en Sevilla la devoción a su *Rey y Mártir* San Hermenegildo, con la constitución de una Hermandad que, formada por caballeros, fomentaba su culto.

En este ambiente nació Cristóbal Suarez de Ribera sobre el año 1550, siendo bautizado en la parroquia de San Julián y desde niño se distinguió en esta devoción, manteniéndose con el mismo fervor a lo largo de sus estudios, que cursó en el Colegio de San Hermenegildo, regido por los jesuitas en la ciudad, orden que también participó activamente en el fomento de su devoción.

Después de tomar los hábitos religiosos, se ejercitó en su ministerio, sobresaliendo como persona venerable, ejemplar y docta. Se distinguió también como insigne orador, siendo el encargado de predicar en el primer día del solemnísimo octavario que celebró la *Hermandad de San Pedro Advíncula*, el año de 1616, al formular ésta los votos en defensa del misterio de la Concepción de Nuestra Señora.

Además del ejercicio de su ministerio, dedicó su vida a la exaltación devocional de San Hermenegildo, obteniendo numerosos seguidores para su culto y como quiera que la Parroquia de San Julián donde radicaba la Hermandad se había quedado pequeña para atender sus necesidades de veneración, promovió la construcción de una nueva capilla bajo la advocación del Santo patrón, en terrenos cedidos por el Cabildo hispalense, según Auto de 21 de agosto de 1606, de 29 varas junto a la Puerta de Córdoba, más unos solares en la laguna (Alameda) que se vendieron para ayudar a la obra, concluyéndose las habitaciones para el Administrador en 1616. Previamente y al término de la iglesia, la Hermandad se había trasladado al nuevo templo[154].

León Pinelo recoge también la figura del *Licenciado hispalense Christobal Suarez*, describiéndole como *Sacerdote docto, virtuoso y exemplar, devotísimo del Santo*, describiendo la construcción de un templo dedicado a su culto y relatando que fue *deseo tan temprano en él, que desde su niñez lo proponia en sus pueriles entretenimientos, que conformes á su religiosa índole , eran formar altares y capillas siempre á la devocion de San Hermenegildo*, que empezó a promover *por el año de 1500*.

La obra de la nueva capilla dio comienzo el 26 de febrero de 1607, siendo la Hermandad la primera en prestar su colaboración, pero como quiera que sus recursos eran escasos, porque ascendía únicamente a 69 reales de fondo y 10.000 maravedíes de renta anual, tuvo que buscar otros patrocinios y bienhechores, encontrando en Don Melchor Maldonado de Saavedra, Juez Oficial y Tesorero de la Casa de la Contratación *un importante valedor en su empeño, que le ayudó grandemente, gastándose en el edificio más de 20.000 ducados* y con cuya ayuda consiguió levantar el templo *arrimado á la muralla, en que está la torre de la cárcel de la parte de afuera*[155].

Melchor Maldonado de Saavedra fue hijo del coronel Melchor Maldonado y de su primera mujer Doña Ana de la Barrera, Veinticuatro de Sevilla y su Procurador mayor muchos años en

---

[154] **ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo**: *Primera parte de la historia, antiguedades y grandezas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. Libro 2º, folio 79

[155] **MÉNDEZ BEJARANO, Mario**: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual Provincia*. Tomo I. A-Ll. Tipografía Girones. Sevilla 1922, pág. 430

la Corte, además de Tesorero, Juez y Oficial de la Casa de Contratación de Sevilla por nombramiento de Felipe III en el año de 1604 y no solo contribuyó a la construcción de dicho templo, sino que, como amante del arte de la pintura y conocido coleccionista, lo enriqueció con un Altar en el cuerpo de la Iglesia del lado del Evangelio, en donde puso tres pinturas originales de Tiziano y otras de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, y de Peregrino Tibaldi, designándolo además como destino para el entierro de su linaje[156], junto a algunas posesiones que donó para el aumento de las rentas del Administrador del templo.

Rodrigo Caro, hablando de Don José Maldonado Dávila Saavedra, citó a su padre Don Melchor como *hombre de tan claro talento, que en Sevilla y en la Corte le daban el renombre del Discreto Andaluz*[157].

Durante la construcción del templo, el hermano Agustín Pinelo, Canónigo de la Catedral consiguió traer diversas reliquias del Santo desde Roma, en donde el Papa Pablo V concedió el 1 de mayo de 1607, una Bula a favor de la Hermandad, con innumerables gracias, jubileos e indulgencias.

El 26 de abril de 1616 la nueva Iglesia obtuvo licencia para celebrar Misa, oficiándose la primera en la Fiesta de Dedicación al Santo Rey y Mártir Hermenegildo del domingo 28 de abril de ese mismo año, seguida por la tarde de una Solemnísima Procesión con la imagen del Santo.

Posteriormente, de nuevo el Cabildo Municipal volvió a conceder más terrenos aledaños para construir una casa para el Administrador eclesiástico de la Hermandad y una sacristía, que se levantó contigua a la Iglesia, con un jardín, todo ello según Acuerdo Capitular de 8 de mayo de 1616.

El 13 de octubre de 1618 murió el Venerable Padre Cristóbal Suárez de Ribera, contando la edad de 58 años, siendo Administrador eclesiástico del Santuario. A su fallecimiento, los discípulos más directos *procuraron sacar su retrato, que colocaron en la Capilla Mayor, para recuerdo de los administradores de aquella casa, y para perpetua memoria de sus virtudes pusieron el siguiente epitafio sobre su sepultura en medio de la misma capilla*:

A DIOS SEÑOR DE LA VIDA Y
REDENTOR DE LA MUERTE.
AQUI YACE EL LICENCIADO CRISTÓBAL SUAREZ DE
RIBERA, NATURAL DE SEVILLA, HONESTO ECLESIACTICO Y
PREDICADOR ZELOSO, QUE DESDE SUS PRIMEROS
AÑOS EN VIDA EJEMPLAR CON EJEMPLO Y
DOCTRINA SANA REDUJO A MUCHOS, Y A SU
IMITACIÓN Y A LA DEVOCIÓN DEL SANTO REY
Y MARTIR HERMENEGILDO, A CUYA HON-
RA EDIFICÓ ESTE INSIGNE TEMPLO, DESCAN-
SÓ EN PAZ, JUEVES XIII DE OCTUBRE DE
MDCXVIII A LOS LXVIII AÑOS DE SU
EDAD. SUS AMADOS HIJOS EN CRISTO PU-
SIERON ESTA MEMORIA[158]

[156] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego**: *Discurso genealógico de los Ortices de Sevilla*. Madrid, 1929, pag. 160 y 162 vs.
[157] **ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego (1796)**: *Op. Cit.* pág. 44.
[158] *Ibidem,* pág. 254

Según Espinosa, el templo estaba formado por *quarto bastante para vivienda del Administrador, oficinas y huerto, quedando incorporada en la Iglesia, con subida por ella la cárcel sagrada, cuya veneracion fue el principal motivo, y gozóla su fundador hasta 13 de Octubre del año de 1618 en que pasó á mejor vida ...*

De estos datos podemos concluir que fueron los hermanos de San Hermenegildo o el mismo Melchor Maldonado de Saavedra, quienes encargaron la confección del retrato después de su fallecimiento, para guardar su recuerdo.

Entre los miembros de la Hermandad figuraron los humanistas sevillanos Juan de Mal Lara y Juan de Arguijo, pero también Juan de Herrera, autor de un poema latino al Santo y el canónigo Francisco Pacheco, que escribió los himnos sacros que se cantaban durante su liturgia o el poema celebrativo de la llegada a Sevilla de las reliquias de San Hermenegildo[159].

La relación que Suarez de Ribera mantuvo con este círculo de intelectuales se extendió hasta el pintor Francisco Pacheco, con quien mantuvo tan directa relación que fue el elegido para ser padrino de su única hija Juana, como consta en la inscripción de su bautizo

> *En lunes primero de Junio de mil y seiscientos y dos años yo el licenciado Miguel Jerónimo de paz beneficiado y cura propio de la yglesia de señor san Miguel de Seva. bapticé a Juana hija de Francisco Pacheco y de doña María Ruiz su muger, fueron sus padrinos el licenciado Christoual Suarez de Ribera v°. de la collación de san Julián y por ser verdad lo firmé ffª. ut supra.-El licendo Miguel Germ°. de paz (rubricado).*[160]

Fueron por lo tanto estas directas relaciones las que tuvieron como origen la designación de Velázquez para que ejecutara el retrato del religioso.

Morel D´Arleaux publicó en 2004 en la Revista de Arte Goya un posible dibujo preparatorio del retrato de Don Cristóbal Suárez de Ribera[161] (Ilust. 141).

Es indudable la calidad que reúne el dibujo y presenta muchas similitudes como para compartir la opinión de que se trata de la efigie del mismo individuo, pero existen diferencias de volúmenes, proporciones y señas de expresión, principales activos de Velázquez, que no están presentes en el mismo, por lo que no puede confirmarse que este dibujo haya salido de las mismas manos del artista, máxime cuando no consta en su integridad. No descartamos que pudiera atribuirse al mismo Pacheco, porque pudiera ser razonable que hubiera podido confeccionar el retrato, incluso para incluir su biografía en su libro de *Los retratos* y corresponderse con la técnica de su dibujo, más apretada y minuciosa la del maestro, que la de su discípulo y que, disponiendo de él, Velázquez se hubiera servido del mismo para la ejecución de su lienzo (Ilust. 142).

---

[159] **CHARLO BREA, Luis; POZUELO CALERO, Bartolomé:** "Himnos litúrgicos del licenciado Francisco Pacheco, II. Himnos a San Hermenegildo". *Revista de Estudios Latinos*, [S.l.], v. 11, p. 163-184, feb. 2013. Disponible en web: http://www.relat.org/relat/index.php/relat/article/view/60 (Consultado el 31/07/2015)

[160] **VARIA VELAZQUEÑA**: Tomo II. Pág. 214.

ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL DE SEVILLA: Libro 4°. de Bautismos de 1590 a 1604. Fol. 142.

[161] **MOREL D´ARLEUX, A.**: "Un posible dibujo preparatorio del retrato de Don Cristóbal Suárez de Ribera de Velázquez". *Revista de Arte Goya.* 2004. Nº 298, págs. 32-36.

Ilustración 141
Don Cristóbal Suarez de Rivera. Francisco Pacheco

Ilustración 142
Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera. Atribuido a Diego Velázquez. Detalle

La existencia de este dibujo y el fallecimiento del retratado abundan en que el retrato no lo hizo Velázquez directamente del natural, sino sirviéndose de otros antecedentes, es decir de retratos o dibujos realizados antes de su muerte, razón por la que mantiene las dificultades de no haber dispuesto del modelo para la captación de la figura directamente del natural, lo que evidentemente le limitó en la muestra de sus habilidades, al estar reducido a recoger lo que ofrecían sus fuentes.

En el resto del lienzo apreciamos una técnica más evolucionada, propia del año de su datación.

La escena la configura el pintor mostrando al religioso de rodillas, en actitud de oración señalando con la mano derecha el escudo, que aparece sobre ella con los símbolos iconográficos de San Hermenegildo, integrados por el hacha con la que se le dio muerte y la palma de su martirio, convergiendo ambos en la corona de su reino y la cruz que abrazó, adornada con rosas en señal de su santidad y todo ello enmarcado en una cartela ovalada, rematada por una corona vegetal trenzada de tonalidad verde oscura y adornada con una vistosa y estrecha banda del mismo tono anaranjado del fondo de la cartela.

Con este simple gesto y la interrelación que establece el pintor entre personaje y espectador, expresó Velázquez perfectamente en su pintura la voluntad póstuma del clérigo de que se diera continuidad a su ministerio en favor de la devoción de San Hermenegildo, mostrando con la actitud de la figura, el camino a seguir e invitando a los fieles a sumarse a la devoción a la que dedicó y dio significado a su vida. De ahí la postura del religioso, arrodillado en señal de humildad y devoción al Santo que predica, señalando con su mano los símbolos de su santidad

Ilustración 143
Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera. Velázquez. 1620. Detalle

del Rey insertos en la cartela y mirando hacia los fieles en señal de invitación y participación en esta devoción.

Como fiel intérprete de la realidad, Velázquez buscó mostrar al prelado en su propio medio, es decir en el interior de su morada vital y espiritual y por ello le situó en el interior de la estancia adjunta a la Iglesia de San Hermenegildo, destinada a su alojamiento, como administrador de ella que fué y, queriendo dejar memoria el pintor de la humildad y falta de apego a lo material del clérigo, que le caracterizó en vida, le representó arrodillado directamente sobre el suelo desnudo, acompañado tan solo de su birrete, que también descansa en el mismo suelo, sin incluir en la estancia ningún elemento o mueble que lo adornara o contribuyera a su comodidad, como debió corresponder a su propia realidad.

A esta misma realidad pertenece la ventana que se abre al fondo de la escena, porque el paisaje que se percibe a su través no es otro que el jardín *labrado de cipreses*, construido junto a las estancias del Administrador, anejo a la Iglesia y conservado hasta hace poco tiempo y que integra el mismo jardín que Suarez de Rivera contemplaba desde su estancia cada día, sin que pueda ponerse, por lo tanto, en correspondencia con las interpretaciones simbolistas relativas a este paisaje y arboleda, que han venido siendo sugeridas por la crítica y que han ido desde un camposanto, por la naturaleza del encargo, a la alusión de la muerte y la resurrección, por el tipo de árboles que se divisan y su habitual uso decorativo en los cementerios (Ilust. 143).

Con independencia que, en el origen del encargo, pudiera haber estado la amistad mantenida por Pacheco con el prelado, es indudable que acredita la estimación que Velázquez fue

alcanzando en los ambientes artísticos, al haber sido el elegido entre todos los pintores ejercientes en la ciudad, para tan alto cometido, máxime cuando los comitentes agrupaban a los sectores sociales e intelectuales más principales, lo que también marcó el inicio de toda una sucesión de encargos de aparato que obtendrá en los años siguientes.

8.7.-

Obras de 1621

Ilustración 144
San Juan Evangelista en Patmos.
Diego Velázquez. 1621.
The National Gallery. Londres

8.8.1.- *San Juan Evangelista en Patmos*

1621

Título : ***San Juan Evangelista en Patmos***
Datación : 1621
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 135,5cm x 102cm.
Localización : The National Gallery. Londres
Firma : sin firmar
Bibliografía : Curtis nº 19; Allende-Salazar nº 9; Mayer nº 5; Lafuente Ferrari 1943 nº 14; Lafuente Ferrari 1944 nº 10; Pantorba nº 9; López Rey 1963 nº 29; Bardi nº 7; Gudiol 1973 nº 22; López Rey 1979 nº 12; Brown nº 14; Morán Turina 1999 nº 12.

El presente lienzo representando a *San Juan Evangelista en Patmos* fue mencionado en 1800 por Ceán Bermúdez, junto con la *Inmaculada* de 1621, formando parte de la decoración de la Sala Capitular del Convento del Carmen Calzado de Sevilla, para el que seguramente fue pintada (Ilust. 144).

Posteriormente los lienzos fueron vendidos en 1809, por intermediación del canónigo López Cepero, al embajador de Gran Bretaña, Bartholomew Frere, Ministro plenipotenciario de Gran Bretaña en Sevilla, en fecha no determinada entre los meses de noviembre de 1809 y enero 1810. Más tarde pasó a la propiedad de sus herederos en Londres y luego a la de Mrs. Woodall y Mrs. Frere, que lo mantuvieron en su poder desde 1946, hasta que en 1956 fue adquirido por la National Gallery, donde sus propietarios lo habían depositado en calidad de préstamo desde su adquisición.

La crítica, desde Ceán, se ha mantenido unánime en el reconocimiento de su autografía, asignada indiscutiblemente a Diego Velázquez, anotando Marías que, para la representación de este tema, el pintor no se había ajustado a los presupuestos iconográficos defendidos por Pacheco y que toda la crítica coincidía que para esta figura Velázquez había utilizado un modelo real. Solo Allende-Salazar, Lafuente Ferrari y Pantorba sugirieron que este modelo se correspondía con el que aparece en *Retrato de joven*, proponiendo estos autores, alternativamente, que podría tratarse del propio Diego o de su hermano Juan.

No se tienen datos sobre el comitente o comitentes de estas obras, pero sí resulta interesante conocer que dentro de la Iglesia de la Casa Grande del Carmen en Sevilla, radicaban diversas Hermandades, entre las que figuraba la de San Juan Evangelista, que gozó en esos años de una vida floreciente, llegando a construir un paso sobre el Apocalipsis que procesionó a lo largo del siglo XVII en la madrugada del Viernes Santo[162], fusionándose posteriormente en 1677 con la Hermandad de la Soledad y que a comienzos del XVIII dejó de hacer su salida procesional.

Bajo el priorato de Fray Pedro de Valderrama, Prelado de la Casa Grande del Carmen calzado se llevó a cabo la decoración del claustro principal. Fallecido en septiembre de 1611, le sucedió Fray Alonso de Monroy que acometió la construcción del edificio de la Iglesia y su decoración. Fallecido en 1614, le siguió Fray Juan de las Ruelas y Córdoba, destacado literato que en ese mismo año de 1621 publicaba en Sevilla un libro titulado *Hermosura corporal de la Madre de Dios.*

Estos datos constatan que los religiosos que integraron la comunidad de los carmelitas calzados, estaba constituida por hombres dedicados a la religión, pero también cultivados en otros saberes, entre los que se incluyeron la poesía y la pintura y que a su vez las Hermandades que radicaban en la Iglesia de su Orden mantenían necesidades de culto que pudieron también haber dado origen al encargo de la pareja de lienzos de la que este *San Juan en Evangelista Patmos* forma parte.

Para la tradición cristiana San Juan es el autor del cuarto Evangelio y de otros escritos, además del libro del Apocalipsis. Por ello sus atributos genéricos han sido el libro, la pluma y el águila. En su libro él mismo declara que, desterrado en la isla griega de Patmos *a causa de la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo*"[163] comenzó a recibir *la revelación de Jesucristo, que Dios le dio, para manifestar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto*[164].

La historia que Velázquez recoge en este lienzo es el pasaje en el que San Juan, desterrado en Patmos, está recibiendo la revelación de la *Inmaculada*, descrita en el siguiente pasaje:

> *Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con una luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza./ Estaba encinta y las angustias del parto le arrancaban gemidos de dolor. /Entonces apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color rojo con siete cabezas y diez cuernos y una diadema en cada una de sus siete cabezas. Con su cola barrió la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra./ Y el dragón se puso al acecho delante de la mujer que iba a dar a luz, con ánimo de devorar a su hijo cuando naciera. La mujer dio a luz un varón, destinado a regir todas las naciones con vara de hierro, el cual fue puesto a salvo junto al trono de Dios, mientras la mujer huyó al desierto, donde tiene lugar preparado por Dios para ser allí alimentada durante mil doscientos sesenta días / Al verse precipitado a la tierra, el dragón comenzó a perseguir a la mujer que había dado a luz al hijo varón. Pero la mujer le fueron dadas dos alas de águila real para que volara a su lugar en el desierto y fuera allí alimentada, lejos de la serpiente, durante tres tiempos y medio. Lanzó entonces la serpiente de sus fauces un torrente de agua para ahogar en él a la mujer. Pero la tierra socorrió a la mujer: abrió su boca y absorbió el torrente que el dragón había lanzado de sus fauces*[165]

---

[162] ARANA DE VALFLORA, Fermín: *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y leal ciudad de Sevilla. Sevilla* Vázquez, hidalgo y Compañía. Sevilla, 1789, pág. 166
[163] **JUAN, San**: *Apocalipsis* 1, 9
[164] *Ibidem,* 1, 1
[165] *Ibidem*: 12,1-6 y 13-16

La historia cobró especial relevancia en estos primeros años del seiscientos, como complementaria a las ideas inmaculistas de las que Sevilla fue principal defensora e impulsora. En lo que no se ponen de acuerdo los críticos es en el significado de algunos de los elementos del lienzo y los precedentes iconográficos utilizados por el pintor, aunque han sido numerosos los artículos y trabajos realizados sobre el particular.

Karl Justi señaló que la obra se ajustaba a la iconografía tradicional, haciendo referencia a diversos grabados sobre la historia, haciendo particular referencia al de Johann Sadeler, difundido a través de los cuadros de Martín de Vos[166]. Diego Angulo destacó también ciertas analogías de diseño entre este grabado y la obra de Velázquez, así como con un dibujo de su maestro y suegro Pacheco fechado en 1632[167]. Elizabeth du G. Trapier la relacionó con uno de los grabados realizados por Juan de Jáuregui para el libro *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi* del jesuita sevillano P. Luis de Alcázar[168] publicado en Amberes en 1614, aludiendo a esta lámina como fuente inspiradora de la composición del presente lienzo.

Ilustración 145
San Juan Evangelista en Patmos. Velázquez. Detalle de la mujer del Apocalipsis
Vestigatio Arcani Sensus in
Ilustración 146
Apocalypsi. Grabado. Juan de Jauregui
Ilustración 147
San Juan en Patmos. Grabado Schongauer

Más recientemente Martínez Ripoll se ocupó del mismo tema, poniendo de manifiesto que Jáuregui había seguido fielmente el grabado de Sadeler para su ilustración, proponiendo como antecedente la pintura sobre el mismo tema la del cordobés Alejo Fernández, inspirada, a su vez, en el grabado de Martín Schongauer, sin negar que pudiera documentarse también de las estampas de Marten de Vos, Jan Sadeler I y de Juan de Jáuregui, ambas basadas parcialmente en láminas de Alberto Durero[169] (Ilust. 145-147).

---

[166] **JUSTI, Karl (1953):** *Op. Cit.* pág. 142
[167] **ANGULO IÑIGUEZ, Diego**: "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán". *Archivo Español de Arte*. Nº XVll. 1944, pág. 2
[168] **ALCÁZAR, Ludovicus ab**: Vestigatio arcani sensus in apocalypsi; cum opusculo de sacris ponderibus ac mensuris. Keerbergius. Antuerpiae 1614, pág. 614
Disponible en web:
https://books.google.es/books?id=ylVKAAAAcAAJ&pg=PA110-IA3&dq=Vestigatio+arcani+sensu+in+Apocalypsi&hl=es&sa=X&ved=0CD8Q6AEwBWoVChMI0oPMy7qZxwIVBJkeCh2dfgCr#v=onepage&q=Vestigatio%20arcani%20sensu%20in%20Apocalypsi&f=false (Consultado el 08/08/2015)
[169] **MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio**: El "San Juan Evangelista en la isla de Patmos", de Velazquez, y sus fuentes de inspiración iconográfica". *Revista internacional de ciencias sociales*. Nº 3-4, 1983. Universidad de Murcia. Murcia 1983, págs. 200-208

Las propuestas nos parecen adecuadas e interesantes, pero no agotan las referencias del pintor, porque mientras que en el grabado de Sadeler, seguido por Jáuregui, representa a la mujer *alada* del *Apocalipsis* y aparece vestida con una túnica blanca y apoyada en una luna y el de Schongauer representa a la mujer como Virgen coronada con el Niño en brazos y sin alas, Velázquez representó en su lienzo a la mujer como la *Inmaculada* de su cuadro *pendant*, vestida con túnica rosa y con manto azul, en esta ocasión dotada de alas y sostenida por una esfera y, por lo tanto, alejada de los dos grabados de Sadeler y Jáuregui, que se citan como fuentes más generalizadamente, al igual que lo hace del de Schongauer, para proponer un modelo propio que, siguiendo precedentes de la tradición española, recoge a la mujer apocalíptica como *Inmaculada.*

A pesar de las particularidades de su pintura, de forma general podemos decir que el pintor se sometió iconográficamente a la doctrina tradicional, basada en los principios de la Reforma Católica, no guardando más significado que el de expresión de las fuentes de las ideas inmaculistas imperantes en la sociedad hispalense.

Durante su estancia en Patmos, Juan ya era un hombre de edad avanzada, sin embargo para que los fieles le pudieran identificar también en su papel de apóstol, la doctrina cristiana aceptó que se le representara como un muchacho o como hombre joven, eligiendo Velázquez la segunda de estas dos iconografías, más acorde con la formulación de su obra, porque, a través de este lienzo y de su *pendant*, el pintor nos refirió artísticamente la creación de la imagen de la *Inmaculada* por San Juan, condensada en su libro el *Apocalipsis* y, en su personal formulación, reconvirtió el mensaje humanizándolo a través de la personalización de la *Inmaculada* en su hermana Juana y la de San Juan en él mismo, en una clara voluntad de expresar que, al igual que la *Inmaculada* forma parte de la revelación divina comunicada a través de San Juan, el lienzo de su *Inmaculada* fue su propia y personal creación, todo ello a modo de refrendo de su autoría y mérito artístico.

La identificación del rostro de San Juan como autorretrato posible del pintor y su equivalencia con el entonces conocido *Retrato de hombre joven*, antes mencionada, no han pasado de las meras propuestas ocasionales. Sin embargo la identificación de los modelos del pintor que ahora formulamos, constata claramente que el modelo de este lienzo se identifica con el propio pintor, es decir que constituye un verdadero autorretrato y que la *Inmaculada*, que forma *pendant* con él, constituye el retrato de su hermana Juana, como hemos desarrollado respectiva y más extensamente en los epígrafes de *Los modelos masculinos identificados* y *Los modelos femeninos identificados*, lo que nos lleva, como consecuencia inherente, a la modificación de la datación de la pintura, en razón a la edad representada por ambos personajes, debiendo quedar fijada la fecha de producción de ambos lienzos en 1621, por ser la que se corresponde con sus evoluciones corporales y faciales y las más acorde con el radical cambio de técnica artística, que inició el pintor en 1619 con su lienzo de *La Adoración de los Reyes Magos*, que se consolida en este año, por corresponderse con una técnica más depurada, no solo en su colorido, al mostrar mayor riqueza y diversidad en las tonalidades, sino también en una iluminación y formulación de la escena más elaboradas, que indican una ejecución más avanzada.

En una distribución del espacio más moderna, el Santo ocupa la práctica totalidad de la escena, reservando los fondos al paisaje que circunda la figura y en el que se insertan los símbolos

iconográficos del Evangelista, junto a su visión, que coloca el pintor en el vértice superior derecho del lienzo.

San Juan aparece sentado sobre un suelo rocoso, escribiendo con una pluma en un libro su revelación y a su izquierda, debajo de los pliegues que forman la caída de su manto y junto a sus pies, dos libros cerrados, que aluden a su evangelio y a las tres epístolas que escribió.

La postura en la que representa al Santo supone un auténtico precedente en la pintura española, porque es la primera vez que se le figura con las piernas abiertas y los pies cruzados, dado que hasta entonces los pies, tanto en la pintura como en la escultura, aparecían colocados siempre en paralelo.

El tratamiento claramente naturalista no solo proviene de las facciones del rostro del Santo, que como ya hemos mencionado, integran un auténtico autorretrato del pintor, sino de la manera en que el artista representa el resto de los elementos de la figura, principalmente las manos y los pies, en los que evita Velázquez la representación idealizada de sus contemporáneos y, emulando los pies deformes y cansados del caminante, como lo fue Juan en la predicación de la palabra de Dios, los presenta con deformaciones que se aprecian claramente en las uñas de los dedos pulgares e índices, que aparecen en primer plano, no obstante la juventud del personaje (Ilust. 148).

Ilustración 148
San Juan en Patmos. Velázquez. Detalle de los pies

Las manos presentan también la misma formulación naturalista y las indefiniciones propias del pintor, que se perciben en el dedo anular de la mano derecha, que parece terminar en la segunda falange, porque la primera la deja el pintor en la sombra sin ninguna definición, al estimar innecesaria su concreción, y en el apuntado de la uña o en el dedo meñique de la mano izquierda, que lo formula en un escorzo inverosímil y con un plegado imposible, presentando su primera falange una largura excesiva, de manera, que parece más del dedo anular que el que representa (Ilust. 149 y 150).

Ilustración 149
San Juan Evangelista en Patmos. Velázquez. Detalle de la mano

Ilustración 150
San Juan Evangelista en Patmos. Velázquez. Detalle de la mano izquierda

Las facciones del rostro de San Juan se muestran acentuadas por la línea marrón del dibujo subyacente, que aparece claramente visible en el lienzo y que el pintor deja sin cubrir para imprimir una mayor teatralidad a la acción, en una formulación que ha venido siendo calificadas como *dura*, pero que le sirve para dar una mayor sensación de volumen en el rostro y una mayor teatralidad a la acción, dado que el lienzo iba a ser contemplado desde la distancia y desde una altura inferior por los fieles, siendo lo más destacable la transparencia con que representa la esclerótica de los ojos del Evangelista, en un ejercicio claramente virtuoso (Ilust. 151).

Ilustración 151
San Juan Evangelista en Patmos. Velázquez. Detalle del rostro

Es cierto que las pobladas cejas negras y el bigote contrastan excesivamente en el rostro del Santo, pero el rostro del pintor reflejaba también esas mismas facciones en la realidad y no lo es menos que proporcionan personalidad, vigor y efectismo a la pintura. Es posible que el aclarado de los fondos y el alejamiento del claroscurismo anteriormente utilizado en sus escenas, hubieran motivado el uso de este recurso artístico.

Velázquez se concentró fundamentalmente en la figura del Santo, dejando el resto de los elementos de la escena en un alto grado de abocetamiento, aunque permitiendo la percepción de todos los elementos que le acompañan, como es el paisaje, en el que, a pesar de su cenitalidad, se divisan claramente todos sus elementos, tanto la sequedad del árbol a su espalda, la arboleda situada a su derecha y el horizonte con montañas, tras el ancho río que fluye hasta el horizonte.

Inserta en el paisaje, aparece el águila como símbolo iconográfico asociado a su papel como evangelista, que ejecuta igualmente en un acentuado abocetado y en la misma tonalidad que la roca en la que reposa, por lo que su visión se hace únicamente perceptible por las luces con las que ilumina sabia y tenuemente las garras y el pico del ave. En el lateral derecho del lienzo son visibles también los arrastres de limpieza de los pinceles, tan característicos en la pintura de Velázquez, estimados por la crítica como signo claro de autoría.

El poderoso impacto que consigue el lienzo en su contemplación está provocado por el excelente juego de luces y sombras que supo imprimir el pintor a su escena, con unos volúmenes perfectamente definidos que aparecen vivamente iluminados en la figura, dejando en semipenumbra el resto de su espacio. Esta potente iluminación, menos cenital que la utilizada por los decididamente seguidores caravaggistas, le permitió modular sabiamente los pliegues del vestido, ganando naturalidad con un juego de sinuosas y curvas líneas que definen la túnica blanca, contrastada con el rosado del manto y necesarias al reducir su contrastado con los fondos, haciendo su tránsito menos radical, mediante la introducción de un segundo foco de luz más centralizado, que se une al habitual foco lateralizado que procede desde un punto exterior a la escena, penetrando por el lado izquierdo del lienzo, que en esta ocasión le sirve

exclusivamente para iluminar los fondos mediante el paisaje, permitiéndole exhibir una mayor gama colórica, que va desde los blancos azulados, con matices grises de las vestiduras, a los tono rosados para el manto y toda una variada gama de marrones y amarillos, en diferentes intensidades para las encarnaciones y los fondos.

La profunda sombra que proyectan el brazo y el libro, contribuyen a esa sensación de profundidad que da verosimilitud a la postura, complementada con la brillante resolución del escorzo con el que el pintor tuvo que dibujar la falda del vestido y el manto que descansa sobre sus rodillas.

El lienzo tuvo que estar situado a la izquierda de la *Inmaculada* en razón a la postura del santo y al lugar donde dirige su mirada, presentándola con ella e incitando a los fieles a la contemplación de la Virgen en su absoluta virtud y belleza.

Ilustración 152
San Juan en Patmos. Francisco Pacheco. 1622. British Museum

Las novedades que supuso el lienzo de Velázquez en el tratamiento de esta historia sagrada fueron verdaderamente importantes, no solo por incluir personales aportaciones en la configuración del personaje y de la escena, sino por representar fiel e intensamente los principios estéticos en que el joven artista se ejercitaba en solitario, rompiendo con los precedentes estéticos imperantes.

El gigantesco paso que Velázquez imprimió, imponiendo los modos naturalistas en las expresiones artísticas sevillanas, son fácilmente perceptibles a través de la mera comparativa de su lienzo con la historia desarrollada en dibujo por su mismo maestro Pacheco un año más tarde, fechado en 1622, en el que muestra a San Juan con unos principios representativos claramente heredados de su admirado Luis de Vargas[170] , aunque ya se perciben en él la influencia de su discípulo, por la aceptación de unos modos más naturalistas en la concepción de la figura, localizados principalmente en la postura de los piés y el mayor modulado de los pliegues del manto y del vestido (Ilust. 152).

La distancia existente entre estos dos hechos creativos y la superior modernidad de la pintura del discípulo, no obstante ser antecedente de la del maestro, acreditan la facilidad creadora de Velázquez, tanto en la concepción, como en la técnica, en la que también innovó, conjugando largas pinceladas rotundas y con mucha carga de materia, con las cortas, suaves y ligeras, con las que obtuvo una acusada sensación de realidad volumétrica, traducida en una imagen de gran proximidad para el espectador, que garantizó la favorable aceptación de comitentes y cofrades devotos, captando así su voluntad de manera decidida.

[170] **MADRID 2013:** Exposición "El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya", celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, entre el 18 de marzo y el 16 de junio de 2013.

Ilustración 153
Inmaculada Concepción.
Diego Velázquez. 1621
The National Gallery. Londres

8.8.2.- *Inmaculada Concepción*

1621

Título : ***Inmaculada Concepción***[171]
Datación : 1621
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 135 x 101.6 cm
Localización : The National Gallery. Londres
Firma : sin firmar
Bibliografía : Curtis nº 4; Allende-Salazar nº 8; Mayer nº 5; Lafuente Ferrari 1943 nº 13; Lafuente Ferrari 1944 nº 9; Pantorba nº 8; López Rey 1963 nº 21; Bardi nº 8; Gudiol 1973 nº 23; López Rey 1979 nº 11; Brown nº 13; Morán Turina 1999 nº 11.

Como vimos en la ficha correspondiente a *San Juan Evangelista en Patmos* de 1621, este lienzo de la *Inmaculada Concepción* fue pintado como pareja del anterior, con destino a la Sala Capitular del Convento del Carmen Calzado de Sevilla, en donde fue vista en el año 1800 por Ceán Bermúdez (Ilust. 153).

Sobre su datación Camón Aznar propuso su ejecución hacia 1617 y Harris poco después. Mayer, Bardi o Marías lo dataron en 1618 y la mayoría de los tratadistas como Pantorba, Gudiol, López Rey y Allende Salazar en 1619.

Allende Salazar identificó el rostro de la Virgen como el de Juana Pacheco, hipótesis poco sostenible, porque datando el lienzo, como lo hacía, en 1619, Juana hubiera contado en esa fecha con 17 años, edad que no se corresponde con la representada por la modelo en el lienzo.

La localización e identificación de la modelo utilizada por el pintor en este lienzo y la comparativa desarrollada en *Los modelos femeninos identificados*, concluye que el rostro de esta *Inmaculada Concepción* se corresponde con el de Juana, la hermana del pintor, lo que lleva intrínseco la inherente modificación de la datación de la pintura, en razón a la edad representada por la modelo, debiendo quedar fijada en 1621, por ser la que se corresponde con

[171] Disponible en web: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-immaculate-conception (Consultado el 16/08/2017)

su evolución física y facial, año en el que contaba la edad de 12 años, la misma con la que se recomendaba representar a la Virgen y datación que se corresponde con la edad que representa el propio pintor, cuando se autorretrató en su *San Juan Evangelista en Patmos*, *pendant* de este lienzo.

A la misma datación se corresponde la técnica y colorido exhibidos en su pintura, por el uso de tonalidades más claras, una técnica más suelta de ejecución y un claroscuro matizado, en suma, una técnica más evolucionada que utilizó en este año de su producción.

Esta fue la segunda vez que Diego utilizó a su hermana Juana como modelo de sus escenas religiosas, a quien no había reiterado desde su temprana obra *La Educación de la Virgen* en 1614, por lo que seguramente estas inclusiones estuvieron motivadas coincidiendo con los dos momentos importantes en la vida de la niña, la primera a su iniciación en la enseñanza religiosa dentro del seno familiar y la segunda al inicio de su pubertad.

A lo largo de esos años continuaba la controversia protagonizada entre dominicos y franciscanos acerca de la doctrina de la Inmaculada, iniciada en el siglo XIII. Los primeros, siguiendo las doctrinas de Santo Tomás de Aquino, defendían la teoría de la santificación, rechazando el concepto de la Inmaculada Concepción que los franciscanos propugnaban con base en las ideas de Duns Scoto, quien asumía en sus disertaciones el argumento de la perfección desde el punto de vista de Cristo como Redentor perfectísimo, llegando desde todos los desarrollos dialécticos a una misma conclusión, que él mismo resumió en cuatro célebres palabras: *Potuit, decuit, ergo fecit*, es decir *pudo, convino, luego lo hizo*.

Las ideas del Beato fueron seguidas decididamente por todos los franciscanos, que consiguieron que, en poco tiempo, la doctrina de la Concepción Inmaculada llegara a identificarse con la *opinión franciscana* y que ambas pasaran a ser solo una hasta la proclamación del dogma.

En los primeros años del siglo XVII, la defensa del culto a la Inmaculada Concepción recibió un renovado apoyo del estamento eclesiástico español, encabezado por el Monarca, que asumió la dirección de la corriente en defensa de su proclamación como dogma de la Iglesia, quedando incorporado este objetivo a los intereses de la Corona española.

Las actuaciones se desplegaron en varios sentidos, por un lado, con la organización de celebraciones populares en torno a la Inmaculada por parte de los estamentos civiles y religiosos, junto a la constitución de organizaciones de apoyo de la idea con el fin de hacer renacer el entusiasmo de los fieles y por otro con el despliegue de una intensa actividad diplomática dirigida a negociar con el Papado la aprobación de la doctrina como dogma.

Durante los años 1614 y 1615, a iniciativa de Sor Margarita de la Cruz de las *Descalzas Reales*, tía de Felipe III, se creó en Sevilla una Real Junta de prelados y teólogos para ocuparse del estudio de la doctrina relativa a la Inmaculada Concepción. La constitución del organismo se formalizó el 2 de junio de 1616, atribuyéndosele el objetivo de lograr que el Papa acallase a los opositores de la doctrina y preparar las bases para conseguir su proclamación como dogma.

Esta Junta, con el apoyo político de Felipe III, envió a Roma en misión especial al obispo de Cádiz, el benedictino Plácido de Tosantos, nombrando, el 4 de octubre de 1616, a Mateo

Vázquez de Leça y a Bernardo Toro miembros de esa delegación y enviados especiales ante Pablo V con cartas en la que se solicitaba la definición dogmática del misterio mariano[172].

En 1620, Juan de Venido, General de los franciscanos en España, ordenó a sus subordinados que siempre que les fuese posible establecieran cofradías dedicadas a la Inmaculada Concepción.

El 9 de febrero de 1621, Gregorio XV sucedió a Pablo V en el solio pontificio y a finales de marzo, accedió a recibir al Duque de Alburquerque, Virrey de Cataluña y al teólogo José Vázquez en audiencia, prometiendo estudiar la materia de la Inmaculada Concepción[173].

En 1621 los franciscanos eligieron a la Inmaculada como patrona de su orden y la insistencia en su defensa seguía consiguiendo nuevos apoyos para la causa, entre los que se contó el de las Cortes de Castilla, que en ese mismo año votaron su amparo.

Felipe III murió el 21 de marzo de ese mismo año, vistiendo el hábito franciscano, sin haber conseguido que su Real Junta de emisarios especiales y la copiosa correspondencia intercambiada con la Santa Sede hubiera obtenido un pronunciamiento favorable a la doctrina de la Inmaculada Concepción, relatando los cronistas que su única pena lo constituyó el fracaso en esta empresa[174].

Alburquerque, como decidido inmaculista y ante el estancamiento de las negociaciones con el Vaticano, tomó la iniciativa, pidiendo ayuda a los franciscanos, convocando éstos un Cabildo General extraordinario de la Orden, que se celebró en Sevilla el 28 de agosto de 1621, en donde los asistentes prometieron dar sus vidas, si fuese necesario, en defensa de la Inmaculada Concepción, incluyendo el juramento el compromiso expreso de instruir al pueblo sobre esta doctrina y exhortando al Rey para que promoviese la causa, al igual que lo había hecho su padre, retomando las negociaciones con el Papado y animando el General de la Orden a todos los asistentes a que extendiesen ese voto entre los fieles.

A partir de ese momento el nuevo rey Felipe IV asumió la causa como propia y cuando Monterrey fue enviado a Roma, llevó consigo cartas suyas, junto a otras de la reina Isabel y del Cardenal Infante Don Fernando, fechadas en noviembre de 1621, junto a las de Sor Margarita de la Cruz, en las que insistían al Papa en favor de la definición del dogma.

El encargo de estas dos pinturas *pendant* de *San Juan Evangelista en Patmos* y la *Inmaculada Concepción* tuvieron como marco este estado anímico y de opinión creado en la cultivada sociedad hispalense, inmersa también en la promoción del dogma, como una muestra más del sentir generalizado de los sevillanos en relación con su firme apoyo a la doctrina inmaculista.

También pudiera haber tenido su origen en los votos que, en favor de la Inmaculada Concepción, realizaron las Cofradías radicantes en la Iglesia del Carmen Calzado, como la Soledad en la que figuraban los más ilustres de la nobleza sevillana, la de los Nazarenos o la de las Siete Palabras, con destino a la decoración de sus capillas penitenciales.

Pablo IV sólo había prohibido la defensa de la Inmaculada Concepción en sermones y lecturas mientras se decidía la causa, lo que permitió la propagación de la idea artísticamente y lo que

---

[172] **BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**: *Carta del rey a Mateo Vázquez de Leca y al Ldo. Bernardo de Toro*. Fondo Antiguo nº reg. 13425, 4-10-1616.

[173] **POTI Y MARTI, José M.:** "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María". *AlA*. Nº 36 (1933), pág. 37

[174] **PAUWELS, Pierre**: *I Francescani e la Immacolata Concezione.* Agostino Molini. Roma 1904. pág. 208.

explica la proliferación de imágenes de la Inmaculada en la pintura y escultura española durante las primeras décadas del siglo XVII, al convertirse en el único vehículo de afirmación del fervor hacia la doctrina inmaculista.

Los estudiosos de la iconografía hispánica de la Inmaculada coinciden en que fue a finales del siglo XVI cuando se fijó en España el tipo definitivo de la Inmaculada[175], determinado después en el Concilio de Trento y que, dentro del ambiente de la Reforma Católica, se enunció confirmando que la concepción *sine macula* de la Virgen se produjo en el mismo momento de su creación: *Ab initio et ante saecula creata sum*.

La evolución del tipo iconográfico de la Inmaculada se desarrolló de manera independiente al resto de Europa, contando con una específica creación hispana, que obtuvo una única formulación alejada de otras provenientes del exterior, como la *Inmaculada alada*, que constituía una síntesis iconográfica de la visión de la Mujer del Apocalipsis[176], fundamentalmente basada en las *letanía lauretianas*, una serie de alabanzas y peticiones ordenadas entre sí, por las que se rogaba a Dios y a su madre la Virgen María y que tuvieron su origen en los libros del Antiguo Testamento, Génesis, Sabiduría, Eclesiástico y fundamentalmente en el Cantar de los Cantares, constituidas éstas en emblemas marianos que quedaron incorporados a su representación iconográfica.

Ilustración 154
Tota Pulchra. Raphael Sadeler. 1605. Grabado

Las Letanías Lauretanas creadas y popularizadas a lo largo del siglo XVI, como representación simbólica de los atributos de la Virgen y asociados a ella, dio lugar a un nuevo modelo de iconografía denominado *TOTA PULCHRA*, difundido por toda Europa a través de grabados.

Especial difusión tuvo en nuestro país el grabado de Raphael Sadeler de 1605, en el que aparece la Virgen de pie, con las manos juntas a la altura del corazón y rodeada de todos los atributos de las letanías, según recomendaba el célebre tratadista Molanus en *De picturis et imaginibus sacris liber unus* (Ilust. 154).

Esta imagen quedó fusionada con otra derivada de un fragmento del Apocalipsis, la *Mulier amicta sol*, conformando definitivamente el tipo iconográfico de la Concepción de María a mediados

[175] **TRENS, Manuel:** *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1947.
[176] **GARCÍA MAHÍQUES, Rafael**: "Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). Ab initio et ante saecula creata sum". *Ars Longa*. 7-8, 1996-1997. Universidad de Valencia. Valencia, pp. 177-184
Disponible en web: http://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf (Consultado el 13/02/2015)

del siglo XVI, que continuó invariable en el primer cuarto del siglo XVII, para ir desapareciendo de forma gradual a partir del segundo cuarto de ese siglo y quedar la representación de la Virgen Inmaculada o Inmaculada Concepción desprovista de cualquier símbolo, salvo pequeños ángeles a su alrededor.

De esta tradición procede la representación de esta *Inmaculada Concepción de* Velázquez, de la que son antecedentes la *Inmaculada Concepción con el retrato del sacerdote Fernando Mata* pintada por Juan de Roelas en 1612 y la *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid* y la *Inmaculada con el retrato de Mateo Vázquez de Leza*, pintadas y fechadas en 1619 y 1621, respectivamente, por Francisco Pacheco (Ilust. 155 a 157).

En estas obras coetáneas vemos que todos los artistas más afamados siguieron el modelo iconográfico de la *TOTA PULCHRA*, representando a la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías, con más presencia de éstas a medida que nos remontamos en la cronología de su producción.

Ilustración 155
Inmaculada Concepción con el retrato del sacerdote Fernando Mata. Juan de Roelas. 1612.

Ilustración 156
Inmaculada con el retrato de Miguel Cid. Francisco Pacheco. 1619

Ilustración 157
Inmaculada con el retrato de Mateo Vazquez de Leza. Francisco Pacheco. 1621

Entre las *Inmaculadas* de Roelas y Pacheco existen varias diferencias, todas relativas a la voluntad de éste último de actualizar esta historia religiosa y su escena, con la incorporación de la vista de la ciudad de Sevilla en referencia a la *Civitas Dei* y la imagen de la Torre del Oro en referencia a la *Turris David*, dejando constancia con ello de la tradición y firme devoción inmaculista hispalense, preocupación que está ausente en el lienzo de Roelas, que se limita a la representación tradicional de los símbolos marianos.

En Pacheco se funden por primera vez los símbolos de las *Letanías Lauretanas* con la *mujer apocalíptica*, acreditando con ello su conocimiento de las escrituras y su deseo de aplicar las más modernas doctrinas a sus lienzos, lo que consigue incorporando a sus *Inmaculadas* el signo descrito en el *Apocalipsis*, cuando dice *Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza*[177].

En el primero de sus lienzos, la luna bajo los pies de la Virgen es menguante o decreciente, abandonando la representación de la luna creciente como símbolo de su divinidad, que aparece en la parte inferior del lienzo con sus extremos casi unidos, aunque no llega a percibirse como esfera, como lo hace en la versión de 1621 por la influencia de su yerno Velázquez.

La esfera, como nos refiere el Padre Jose de Jesús María, Primer historiador General de la Sagrada Reforma de nuestra Señora del Carmen al hablarnos *De las ropas de gloria de que está ilustrado en el Cielo el cuerpo de la Virgen, con insignia de Magestad y grandeza*, queda referida a la eternidad, como expresa con las siguientes palabras: *Los pies sobre la luna significando que estaba ya en la esfera de la eternidad, a donde ni las mudanças de la Luna, ni los acontecimientos del tiempo llegan, ni empecen* y también a la pureza de la Virgen, como indica diciendo:

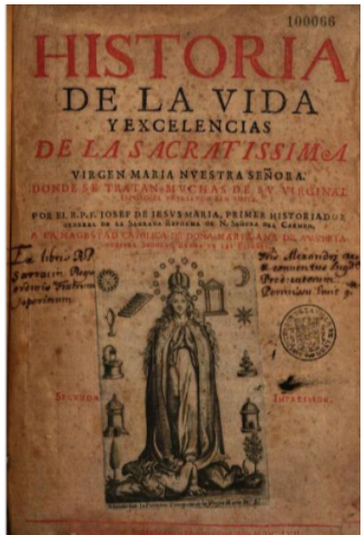

100066
HISTORIA
DE LA VIDA
Y EXCELENCIAS
DE LA SACRATISSIMA
VIRGEN MARIA NVESTRA SEÑORA.

Ilustración 158
De la Vida y Excelencias de la Sacratissima Vir-gen María. Padre Jose de Jesús María.

Pues así como ninguna criatura fue mas pura que la Virgen, assi ninguna estuvo tan dispuesta para levantar el vuelo en la Bienaventurança, sobre todas las sustancias, hasta llegar a la Esfera Divina, que era el lugar que a su incomparable pureza estaba destinado, pues (como dize San Anselmo) ninguna otra pureza mayor podía imaginarse[178] (Ilust. 158).

Años más tarde, cuando Francisco Pacheco redactó su libro el *Arte de la Pintura*, describió cómo debía de ser representada la *Inmaculada*, con una imagen algo más evolucionada que la utilizada por el pintor en 1621:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro [...]Hase de pintar con túnica blanca y manto azul [...] Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente [...] Una corona imperial adorne su cabeza; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los paises; por lo alto mas clara y visible la media luna con las puntas abaxo.

[177] **JUAN, San**: *Apocalipsis*, 12, 1:
[178] **JESÚS MARÍA, José de:** *Historia de la vida, excelencias de la sacratissima virgen Maria Nvestra Señora: donde se tratan mvchas de sv virginal esposo el Patriarca S. Ioseph*. 2ª Ed. Imprenta Real. Madrid 1657, págs. 451 t 464

En la datación que nos ocupa, la imagen de la Virgen utilizada generalizadamente por los pintores incluía la corona, en señal de majestad, complementada por las doce estrellas en torno a su cabeza e insertas en una áurea, en señal de santidad, túnica color corinto, más o menos intenso y a veces anaranjado y manto azul oscuro. Se le representaba también en un rompimiento de gloria, abriéndose el cielo en una intensa luz dorada que rodeaba a la Virgen y acompañada de ángeles o querubines alados.

La representación de Velázquez para su *Inmaculada* se anticipa de nuevo a sus coetáneos y deja el camino abierto a los pintores que después cultivarán la historia sagrada.

Teniendo en cuenta que este lienzo fue concebido para formar *pendant* con *San Juan Evangelista en Patmos*, se aprecia una representación de la Virgen a menor escala que su pareja, que aparece justificada por ser ésta la visión del Santo y éste la escena real frente a la figurada y lo hace siguiendo solo parcialmente la iconografía imperante.

De las representaciones tradicionales recoge el pintor el vestido de la Virgen con túnica entera, pero no la respeta en cuanto a su tonalidad, al sustituir la habitual tonalidad corinto por un rosado de graduación apagada, que acompaña de un manto azul que, en esta ocasión, vuela alrededor de su cuerpo, en vez de envolverlo, recordando la formulación desenvuelta en la *Inmaculada* de 1616, lo que le proporciona etereidad y levedad, permitiendo además un colorido generalizado más alegre y brillante.

Modifica igualmente el pintor el rompimiento de gloria, reduciendo al centro de la escena el espacio que ocupa, en un diseño claramente horizontal, frente al vertical usado por su maestro y apenas visible, oculto entre las algodonosas nubes que ganan espacio y volumen hasta convertirse en las protagonistas de los fondos sobre los que aparece la figura y que usa para iluminar y contrastarla vivamente, mientras se destaca sobre un cielo crepuscular, consiguiendo, de esta forma, una sensación perceptible del espacio donde se desarrolla la aparición, en tres planos claramente diferenciados y separados entre sí.

La graduación de intensidad de la materia utilizada por Velázquez en la ejecución de las nubes, de mayor densidad en el centro y de mayor ligereza a medida que se alejan de la figura, contribuyen a esa sensación de profundidad excepcional que presentan las obras del pintor en esta etapa tan temprana.

Velázquez mantiene la referencia a los símbolos marianos, pero limita su inclusión a la *Civitas Dei* que no la personaliza en Sevilla, pero dibuja el mar por el que navega incorporando una carabela en alusión a su ciudad y al descubrimiento del nuevo mundo. Incluye el *Templum Dei* o Templo de Dios, la *Fons Signatus* o fuente de sabiduría, un cedro y olivo, como triunfo de la victoria y de la castidad y la esfera en la que descansa la Virgen, que se convierte en transparente dejando divisar el paisaje a su través.

Las estrellas están ausentes del lienzo, que son sustituidas por pequeños puntos luminosos entre transparentes haces de luces que parten de sus cabellos, que le sirven para representar el atributo de santidad que adorna a la Virgen.

No obstante estas novedades, la iconografía de la Inmaculada no fue una creación del pintor, porque sigue claramente la versión utilizada por Pacheco en 1615 para la *Inmaculada* que pintó para el Palacio arzobispal de la ciudad, que vistió con saya blanca y manto azul, colocándole

sobre una esfera, en posición de *contraposto* creado por el adelantamiento de la pierna derecha y en rompimiento de gloria, sobre un cielo con nubes algodonosas.

Las diferencias en estas obras responden a una concepción diferente, absolutamente pensada, meditada y producto de una personal filosofía artística, totalmente distinta, en la que se ejercitaba cada uno de los pintores.

En Velázquez no se trataba de una cuestión de cambio de estilo, con el abandono del manierismo tardío que aún manejaba Pacheco, sino de configurar sus escenas sobre el principio y concepto de veracidad, conseguido a través del naturalismo en la representación, a la manera de la vanguardia caravaggista.

Esta veracidad la plasma, como punto de partida, en la utilización de un modelo real que reunía las características de edad, castidad e inocencia, que localiza en su entorno familiar más inmediato, específicamente escogido por las características a representar en la figura de sus lienzos.

Velázquez no solo retrata a Juana, sino que consigue captar la dulzura infinita del rostro de su hermana, mostrando toda la belleza de la pubertad y la actitud de complacencia que impone la inocencia, sin necesidad de acudir a su representación idealizada, que muestra en sus manos enlazadas a través de la punta de sus dedos (Ilust. 159).

Ilustración 159
Inmaculada Concepción. Velázquez. 1621. Detalle

Con un elaborado juego de luces y sombras de los pliegues del vestido, dibujados a base de largas pinceladas, consiguió Velázquez imprimir el efecto escultórico que desde sus primeros pasos impuso a sus figuras y materializar de manera absoluta el verismo en sus historias.

Será en las representaciones de sus Inmaculadas donde más clara y bellamente materializará la *espacialidad* en sus escenas y donde más sabiamente demostró el carácter escultórico de sus figuras, configurándose en el primero que supo poner en práctica la unión de la pintura y la escultura que en la teoría propugnaban los artistas-eruditos sevillanos.

De esta manera el lenguaje visual adoptado por Velázquez entrañó una creación intelectual y un propósito específico del pintor, progresivamente perfeccionado hasta obtener en la visión de sus obras la percepción escultórica de sus personajes, con la traslación al lienzo de la tridimensionalidad de los objetos y figuras.

Esta *Inmaculada Concepción* constituye el primer resultado de esa creación, superando con su ejercicio artístico el desarrollo en solo dos dimensiones y planos que imponía el lienzo y

conseguir materializar la profundidad del cielo y con ello la ilusión del aire atmosférico en el espacio de su escena.

La motivación de la creación de este *pendant*, como ya citamos en la precedente ficha correspondiente a *San Juan Evangelista en Patmos*, radicó no solo en la justificación de una nueva y personal tipología de la Inmaculada, sino el refrendo justificativo con el que expresó el amor fraternal y deseo de protección, como mayor de los hermanos, que sintió por su hermana Juana.

De esta manera Velázquez, a la vez que creó imágenes, narró poesía, dando sentido a sus obras mediante una creación intelectual y universalista, que aunó una visión evolucionada y de modernidad de la pintura, con el respeto a la tradición de los principios recibidos de sus padres y maestro, obteniendo de esta manera un resultado artístico único, personal y extraordinario.

Ilustración 160
Retrato de María de perfil
Diego Velázquez. 1621.
Museo Lázaro Galdiano. Madrid

8.8.3.- *Retrato de María, de perfil*

/Cabeza de muchacha

1621

Título : ***Retrato de María, de perfil*** /Cabeza de muchacha[179]
Datación : 1621
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 25 cm. x 18 cm.
Localización : Museo Lázaro Galdiano. Madrid
Firma : sin firmar
Bibliografía : Bardi nº 156; Beruete 1918 nº 19; Buendía 1958; Camón Aznar 1964 nº 234-235; Ezquerra del Bayo nº 45; Gállego 1960; López Rey nº 355; Pantorba nº 132.

Dentro de la historia de este pequeño cuadro, resulta muy interesante conocer el contenido de la carta, fechada en febrero de 1909, que remitió el coleccionista José Lázaro a Paul Lafond, director del Museo de Pau, en la que facilita información sobre la compra del cuadro y los avatares atravesados en el reconocimiento de su autoría:

> *Mi querido amigo: (...)*
> *El retrato de Juana Pacheco no lo conoce Mélida, á quien no he visto hace tiempo, pero se lo haré ver y le pediré su opinión para V., como V. la desea. Los únicos que lo conocen son Martinez Cubels, que es el mas competente español tratándose de Velazquez, Ricardo Madrazo y Beruete. Desde que lo adquirí no lo he enseñado á nadie, porque no me gusta que vean mis cosas mientras no estén colocadas.*
> *Beruete (y esto se lo digo confidencialmente) fue el primero que lo descubrió; lo tuvo en su casa, hizo una copia y dijo á la familia que el retrato no era de Velázquez, pero que era tan bueno que deseaba adquirirlo, e hizo por él una fuerte oferta. El propietario, queriendo más, me lo trajo y lo compré en el acto. Ya después de comprado hice que lo viera Martinez Cubels, á quien no trato, y dijo que era un Velázquez de primer orden; consulté con Madrazo y me dijo lo mismo. Como estas son las dos personas de mayor autoridad en la materia yo no necesitaba más informes, pero ví á Beruete, que es amigo, le*

[179] Disponible en web: http://www.flg.es/diego-velazquez#.Vc2x2a2cxXk (Consultado el 14/08/2015)

referí la compra y me contó la historia en la parte que le atañía, me enseñó la copia que había hecho y me leyó el artículo que tenía escrito, en el cual dice que el retrato es una verdadera joya, una maravilla de dibujo, de color, una obra suprema, de la más perfecta conservación, al igual de las buenas de Velázquez, y acaba diciendo que, a pesar de todo, y aunque es superior á lo hecho por los demás artistas, él no cree que lo haya pintado Velázquez.

Cuando V. venga y lo vea juzgará por sí mismo, pero si á V. le corre prisa tener la opinión de Beruete, á causa del estado en que se encuentre la publicación de su libro, yo se la pediré y me la dará, pues me la prometió, y V. verá que aunque él afirme que no ve la mano de Velázquez, lo dice de tal manera, que se comprende que se equivoca.

(...)

Mis hijos y mi esposa agradecen sus saludos y le envian sus afectos, y yo, suplicándole que repita mi mas distinguida consideración á su familia, quedo suyo muy atento amigo y s.s.q.l.b.s.m.

José Lázaro[180]

El paso del tiempo daría la razón a José Lázaro y el reconocimiento de la crítica ha acabado siendo unánime, admitiéndolo como de la autoría de Diego Velázquez e incorporándolo a su Catálogo, con la denominación de *Cabeza de muchacha*, al no haberse identificado por los historiadores del arte al personaje retratado.

Identificado ahora el personaje, el lienzo debería ser conocido como *Retrato de María de perfil*, como proponemos en este Catálogo del periodo sevillano del pintor (Ilust. 160).

Dentro de su producción, podemos clasificarlo como perteneciente al grupo de pequeños retratos, a la prima, que Velázquez realizaba de sus modelos, como preparatorios o como fondos y material para su posterior uso artístico o bien para el uso personal de sus protagonistas, como recuerdo de algún evento importante de su vida, al uso de la actual fotografía.

La web del museo mantiene catalogado el lienzo hacia 1624, seguramente por motivos de la técnica que exhibe y de la calidad que alcanza el retrato, que se correspondería con una fecha relativamente avanzada del periodo sevillano del pintor, pero sin ponerlo en correspondencia con otras obras, ni referenciado por documentos o información que avalen la datación propuesta. El resultado de nuestra investigación, que arroja la identificación del personaje, permite su correcta datación a través de las fuentes documentales localizadas, al mismo tiempo que justifican la oportunidad del retrato en el contexto en el que fue realizado.

Como precedentemente desarrollamos en el apartado *Los modelos femeninos identificados*, la cabeza de la figura femenina recogida en este lienzo se identifica como la perteneciente a *María*, la esclava del padre de Velázquez, Juan Rodríguez de Silva.

El coleccionista José Lázaro consideraba que la retratada podía tratarse de Juana, la esposa de Velázquez y, como tal, se exhibió en varias ocasiones a principios del siglo XX, pero sin que fundamentara su propuesta en ningún sentido y que ahora se constata como desacertada, al ser puesto en correspondencia con los demás lienzos que recogen escenas en las que la misma participa, como son *Retrato de María en la cocina*/La mulata 1616 y *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618, donde aparece

[180] **MUSEO LÁZARO GALDIANO**: José Lázaro, coleccionista de Velázquez. Disponible en web: https://museolazarogaldiano.wordpress.com/2013/05/17/velazquez-coleccionista-jose-lazaro/ (Consultado el 14/08/2015)

desarrollando las labores de asistencia doméstica en la primera y recibiendo lecciones en materia de tareas culinarias por Jerónima, la madre de Velázquez en la segunda, justificado además por la localización del documento que acredita la existencia de María y su pertenencia al ámbito familiar del pintor, lo que sirve además para contextualizar el retrato y conocer el motivo de su producción.

El documento, publicado por Méndez Rodríguez en 1999, permite conocer la existencia de esta esclava y dado que las escenas domésticas pintadas por Velázquez documentaron su vida en el seno familiar, el secuenciado de las mismas nos ha permitido conocer tanto su evolución física, como su desarrollo personal y su grado de asimilación a la casa de los Rodríguez de Silva Velázquez.

Será precisamente esta sucesiva intervención en las escenas cotidianas del pintor en las que participa como protagonista de sus lienzos, las que permiten fijar su edad por la evolución física de su rostro, pudiéndose afirmar que María contaba con 17 años cuando fue retratada en este lienzo y que la justificación de su retrato no fue otro que la celebración de su bautizo, acaecido el 7 de noviembre de 1621 en la sevillana Iglesia de San Lorenzo. El hecho de que Juan Rodríguez de Silva decidiera que su esclava estuviera en situación de recibir el bautismo y la estimara digna de ello, significaba que había sido instruida por sus amos en los principios de la Iglesia y que había recibido esta instrucción con aprovechamiento y seguimiento de las recomendaciones de los sacerdotes.

Para que todo esto pudiera llevarse a efecto, precisaba la esclava haberse ganado el afecto de sus dueños y es evidente que María lo ganó ampliamente y que mantuvo con los hijos del matrimonio una cercana relación, como se deduce de la elección de su padrino, recaída en Melchor de Sanabria[181], pintor y escultor, estante en ese momento en la ciudad, a su regreso del Perú donde ejerció su oficio y persona de íntima relación con la familia.

La evolución física que sufrió María en el tiempo de su servicio, no solo por razón del paso del tiempo y de la mayor edad, sino por la transformación sufrida a través de la formación recibida, quedó impresa claramente en la evidente mejora en su porte, solo conseguido mediante un perfeccionamiento en el conocimiento de las tareas domésticas más especializadas y su instrucción religiosa, que permitió que en este retrato se nos presente con una dignidad y refinamiento que no hubiera sido posible en otro caso y que contrasta con su aspecto inicial cuando entró al servicio familiar. Esta información que el pintor nos facilita dice mucho del ambiente que se respiró en el seno de la familia Velázquez, con un sólido y fuerte vínculo de afecto, respeto y estimación entre todos sus miembros, que quedó impreso para el futuro en el espíritu del pintor, el más longevo de los miembros masculinos de la familia.

El retrato de riguroso perfil, mostrando la parte izquierda de su rostro, presenta el cabello recogido con un *rodete*, desechada ya la cofia que portaba en sus primeros años de convivencia familiar y adornada con pequeñas joyas en sus orejas, lo que muy bien puede reflejar que, con el bautismo, recibió María la libertad, aunque continuara después en el servicio de la casa.

El lienzo fue sometido a una reciente limpieza, con la que se eliminaron todos los repintes antiguos que modificaban y trastocaban la correcta visión de la imagen y que habían hecho

[181] **LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino**: *Notas para la historia del arte: desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.* Rodríguez Giménez. Sevilla 1929, pág. 172

pensar que el lienzo era un recorte de una composición mayor. Sin estas distorsiones, es claro apreciar que se trata de un pequeño retrato y una obra completa en sí misma, configurado respecto de su ejecución como retrato *a la prima*, porque mantiene una mayor definición y terminación superior que un mero apunte del natural.

Por su técnica presenta una ejecución basada en una pincelada ligera y libre, con la que el pintor construye las perfectas proporciones de todos los elementos anatómicos de la cara, contrastadas con leves y aligeradas sombras, en tonos grisáceos, distribuidas sabiamente para conseguir un naturalismo máximo en su retrato. Las pinceladas de tonalidad amarilla con que ilumina el cabello consiguen proporcionar el volumen y sensación de rizado que presentaba María, pinceladas que se oscurecen hasta una tonalidad marrón oscura, para conseguir la sensación de redondez en la cabeza y en el recogido del cabello en su parte posterior.

El trasnochado rojo de los labios ha desaparecido para ejecutar éstos levemente sonrosados, eliminando cualquier rastro de artificiosidad y a la tersura y uniformidad de la cara contrapuso el pintor un pabellón auricular perfectamente definido en sus contornos y morfología, realizando un estudio anatómico perfecto, que adorna con el arete que porta la mujer, en una concesión a la coquetería, distintos a los que portaba en el lienzo del *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618.

Se ha hablado del instante de ensimismamiento que captó el pintor, sin embargo, estimamos que no fue esto lo que pretendió y recogió en el lienzo, sino a la modelo en la actitud de recogimiento que requería la ceremonia, reflejando el cambio que el bautismo supuso para la vida de María, no solo de nacimiento a la nueva vida espiritual, sino por la dignificación personal que entrañaba y por la libertad que solía conllevar la ceremonia. Este recogimiento y actitud de introspección espiritual es la que Diego recogió, contribuyendo María al hecho creativo con actitud de quieto posado y facilitando al artista su ejercicio, dado que la conmemoración del hecho en sí no requería comunicación, ni interactuación con el espectador, sino recoger la información de la transformación interior del personaje a través del bautismo y trasladarlo al lienzo, lo que estimamos que consiguió el pintor de manera admirable.

En cuanto a la técnica de ejecución del retrato, vemos que la figura aparece intensamente contrastada y en un primer plano tras unos fondos totalmente oscuros, propios de la datación que le corresponde, al igual que lo hiciera en el *Retrato de Francisco Pacheco* de 1619, porque después Velázquez comenzó a modular de forma diferente los fondos de sus lienzos, aclarándolos y evitando el monocromismo, con la introducción de una limitada paleta de colores, como veremos a partir del *Retrato de Don Luis de Góngora* de 1622 por las influencias recibidas en su primer viaje a la Corte.

Poco más se puede decir de este lienzo, salvo que su genialidad radica en su sencillez y su fidelidad con el personaje retratado y, conocida su identidad, queda desentrañado parte del misterio creado en su entorno, facilitando el conocimiento sobre el origen del lienzo y la intencionalidad del artista al acometer su ejecución.

8.9.-
Obras de 1622

Ilustración 161
San Pedro en lágrimas
Diego Velázquez. 1622.
Fundación Villar Mir.

8.9.1.- *San Pedro en lágrimas*

1622

Título : ***San Pedro en lágrimas.***
Datación : 1622
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 132 cm. x 98,5 cm.
Localización : Colección particular.
Firma : sin firmar
Bibliografía : Mena; Pérez Sánchez

Vuelve a retomar Velázquez de nuevo la historia de las lágrimas de San Pedro, con una renovada visión del pasaje, en este lienzo conocido como *San Pedro en lágrimas* (Ilust. 161)

El presente lienzo perteneció a los hermanos de la Calzada en la Coruña. En el mes de febrero de 2004, salió a la venta en la casa de Subastas Alcalá de Madrid [182] en un precio de salida de ocho millones de euros, sin encontrar comprador y quedando desierto el lote.

Posteriormente fue vendido, fuera de subasta, a un coleccionista particular, de quien no trascendió la identidad y que había logrado hacerse con la obra de arte tras una supuesta e importante rebaja del precio inicial. El Estado, según confirmación posterior del Ministerio de Cultura, no ejercitó el derecho de retracto debido al elevado coste del lienzo y después se ha conocido que la compra se efectuó por la Fundación Villar Mir en el precio de ocho millones de euros[183].

Cinco años después de su primer lienzo de *Las lágrimas de San Pedro* de 1617 y dos después de *Las lágrimas de San Pedro* de 1620, regresó Velázquez en este lienzo al colorido de 1616, con la diferencia de aplicarlo con una técnica más evolucionada, por la evidente ganada progresión en el ejercicio de su arte, que continuaba atesorando nuestro pintor.

[182] **EL PAIS**: El cuadro 'Las lágrimas de san Pedro', de Velázquez, no encuentra comprador. Disponible en web: http://elpais.com/diario/2004/02/20/cultura/1077231606_850215.html (Consultado el 17/08/2015)
[183] **DIARIO DE SEVILLA**: *Velázquez, un valor indiscutible.* Disponible en web : http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1135098/velazquez/valor/indiscutible.html (Consultado el 18/08/2015)

La planificación de la escena también presenta importantes y decisivas transformaciones, propias de la evolución artística y el mayor repertorio que caracteriza la obra del sevillano en este año de su datación.

Comenzando por la figura, los cambios se perciben inicialmente en la postura del Santo, que, aun manteniendo la posición sedente, con las piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha y manos enlazadas sujetando la más elevada a la altura de la rodilla, su formulación resulta más naturalista, introduciendo novedades que afectan fundamentalmente a la actitud del Apóstol, lo que entraña una nueva lectura de la historia.

En lo que se refiere a la actitud, el inicial gesto de aflicción y profundo dolor que había venido reduciéndose progresivamente en sus anteriores versiones, ha desaparecido totalmente en el presente lienzo, mostrándose el apóstol totalmente relajado y aunque dirige la mirada hacia lo alto, no lo hace ya, como en 1616, con una mezcla de temor y espera, tampoco le recoge el pintor en el acto mismo de la contrición como en las versiones de 1618 y 1620, sino en el momento en que, habiendo reconocido su falta y comprendido su infidelidad y debilidad, manifiesta la liberación de su culpa, al comprender que había ganado el perdón divino por la contrición y el arrepentimiento que su espíritu había experimentado.

El significado que Velázquez facilita del pasaje no se refiere a la transmisión de la necesidad de la contrición, sino la referida al perdón obtenido y el bienestar espiritual que con ello podían obtener los fieles, coincidente con lo que también la Iglesia pretendía transmitir. Este mensaje no solo se difundió a través de la pintura, sino fundamentalmente a través de los escritos y los sermones.

Sor María de Jesús de Ágreda, religiosa que alcanzó gran notoriedad por su santidad, inteligencia y misticismo, dio a conocer los distintos significados y lecturas que el episodio evangélico ofrecía, a través de su obra *Mística Ciudad de Dios*, en donde explicaba así las negaciones de San Pedro:

Pero San Pedro, oyendo el canto del Gallo, se acordó del aviso de su Divino Maestro, porque su Magestad le miró con su liberal misericordia. Y para que le mirasse, intervino la piedad de la gran Reyna del Mundo; porque en el Cenáculo, donde estuvo, conoció las negaciones, y el modo, y causas con que el Apóstol las avia hecho, afligido del temor natural, y mucho mas de la crueldad de Lucifer. Postróse luego en tierra la Divina Señora, y con lagrimas pidió por San Pedro, representando su fragilidad, con los méritos de su Hijo Santissimo. El mismo Señor despertó el corazón de Pedro, y le reprehendió benignamente, mediante la luz, que le embió, para que conociese su culpa, y la llorasse. Al punto se salió el Apóstol de casa del Pontífice, rompiendo su corazón con intimo dolor, y lagrimas, por su caída. Para llorarla con amarguras fue à una cueba, que aora llaman del Gallicanto, donde lloró con confusion, y dolor vivo. Y dentro de tres horas bolviò à la gracia, y alcanzo perdón de sus delitos, aunque los impulsos, y santas inspiraciones se continuaron siempre.[184]

[184] **AGREDA, María de Jesús de**: *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen, Madre de Dios.* Imprenta de la Causa de la Venerable Madre María Jesús de Agreda. Madrid, 1765, pág. 778.

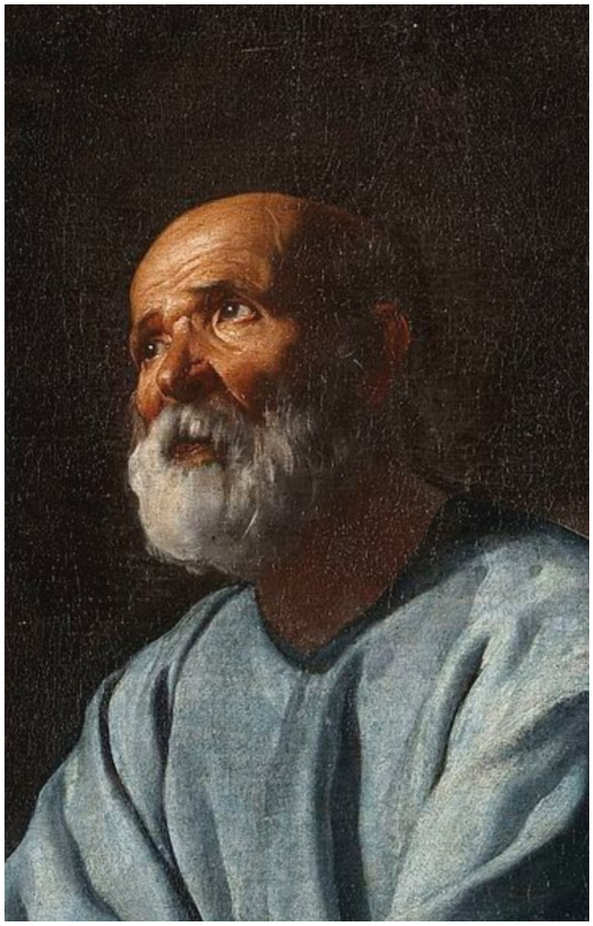


Ilustración 162
San Pedro en lágrimas. Diego Velázquez. Detalle

Este último momento, en el que San Pedro vuelve a la *Gracia Divina*, es el que Velázquez eligió como escena para su pintura, de ahí el rostro levantado hacia el cielo, sin introspección y con serena contemplación que presenta la figura, en perfecta consonancia con su actitud corporal, que refuerza la misma relajación serena de su rostro, a la que obedecen los brazos más extendidos y con menor tensión que en precedentes versiones y el menor agarrotamiento de las manos, que ya no reflejan la presión del sufrimiento, ni aparecen representadas en actitud de plegaria y de entrega, sino con el agradecimiento de haber obtenido el favor divino, como premio a su contrición.

Esta capacidad de diversificar los momentos de la misma historia presupone el conocimiento de los textos sagrados y de las interpretaciones que los predicadores iban facilitando a los fieles para la comprensión y asimilación de la Palabra de Dios. Esta superior preparación intelectual capacitaba a Velázquez para crear sin necesidad de copiar y, al decir de Carl Justi, la capacidad del artista *de extraer de la realidad todas las posibilidades expresivas posibles*.

El ensayo de José Villalobos sobre *La creación poética de Velázquez*, que aborda el estudio filosófico de su pintura, desde la perspectiva hermenéutica, afirma que el contenido de sus lienzos religiosos son de máxima complejidad pues en ellos interviene la cosmovisión religiosa del pintor y que los cuadros velazqueños ejercen, sin saberlo antes de sus viajes a Italia y después sabiéndolo, *el estilo representativo de los afectos,* que no empecen al carácter flemático de Velázquez, *porque ese temperamento lo que hace es dulcificar serenamente los sentimientos*[185].

Integran estas ideas un verdadero acercamiento a la personalidad del pintor, porque Velázquez fue un hombre de sentimientos, profundamente devoto de sus amores familiares, muy fiel a sus convicciones y a sus principios, poco dado a la beatería, aunque con un acusado sentido religioso, entendido éste desde el positivismo y el raciocinio, todo ello matizado por un carácter eminentemente humanístico, sentimientos que inconscientemente impregnaron su pintura.

Es razonable que por su carácter no quisiera mantener en sus lienzos el dramatismo escénico en el que se mantuvieron muchos de sus contemporáneos, como Tristán en Toledo y que, una

[185] **VILLALOBOS, José**: "La creación poética de Velázquez". *Cuadernos sobre el Vico*. Nº 11-12 (1999-2000). Sevilla pág. 267-284. Disponible en web: https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/13814 (Consultado el 18/08/2015)

vez atendido este *afecto*, quisiera irlo modulando desde su visión más positiva de la vida, suavizando de esta forma la tendencia al dramatismo en sus obras, como refleja la evolución sufrida en el tratamiento de la historia del arrepentimiento de San Pedro, poniéndola fin con este lienzo en el que, recuperado el favor divino, comenzó el Santo la nueva vida de predicación como Padre de la Iglesia (Ilust. 162).

Las llaves, símbolos iconográficos de San Pedro, han perdido importancia en la escena y permanecen en el suelo, a distancia de la figura, en un tamaño más reducido que en anteriores versiones, lo que significa que no pretendió el pintor representarle como padre de la Iglesia, sino que sirvieran para su identificación por parte de los fieles.

Los cambios introducidos en los fondos en esta etapa de su producción están también presentes en este lienzo, aplicando a este nuevo modelo representativo la conformación de la escena en tres planos claramente diferenciados, compuestos por el más cercano al espectador, en el que se sitúa la figura, un segundo plano ocupado por el paisaje inmediato, que queda inmerso en una semipenumbra y que le sirve para introducir la cueva *Gallicanto* y el tercero que ocupa el paisaje al fondo con el que abre la escena al exterior, en esta ocasión muy lateralizado, con una formulación que potencia los planos progresivos y continuados, que iniciados en *San Juan Evangelista en Patmos* y la *Inmaculada Concepción* de 1621, se perfeccionan en este lienzo.

El Santo aparece despojado de su manto que descansa sobre la roca que le acoge, ganando protagonismo la túnica, que ocupa gran parte de la escena, formulada con amplios volúmenes y profundos pliegues en el vestido, que progresan en naturalismo y veracidad, desapareciendo los quiebros rectos de anteriores lienzos, haciendo más suaves, ligeros y curvados los pliegues y ganando también suavidad el trazado y las caídas verticales del paño, en un recurso que utiliza y después reiterará en el manto del *San Juan Bautista* de este mismo año.

El manto del Apóstol sigue ganando importancia, ocupando mayor superficie escénica, lo que le permitió desarrollar un mayor repertorio de pliegues, que desarrolla a base de la modulación de las sombras, siguiendo en su configuración la manera ya ensayada en *Las lágrimas de San Pedro* de 1620, como la caída izquierda del manto que se repite en el último plegado de este lienzo y el resto de los pliegues en la caída derecha del anterior.

En esta versión concurre también la presencia de lo que hemos identificado como *signos de autoría* y que hemos desarrollado en el apartado *Los principios caravaggistas en la pintura de Velázquez*, centrados en esos *aparentes defectos* de representación con la que pintó las manos y los pies en las figuras de sus lienzos.

En este caso también buscó el pintor la realidad y tampoco rehuyó la fealdad, que mezcló con una cierta falta de dominio de la representación naturalista en las manos, que ahora presenta más lateralizadas y donde los defectos de construcción se muestran en los dedos de la mano izquierda en cuanto a su morfología, grosor y nacimiento, porque parece que terminan cuando deben reflejar una continuación de la palma de la mano y no resolviendo adecuadamente el cruce de los dedos entre sí.

En cuanto a los pies del Santo, aunque los representa en forma más naturalista, más cortos y engrosados que en modelos anteriores como corresponde al tamaño de la figura, sus dedos presentan similares *aparentes defectos*, en cuanto a su tamaño y con desarrollo de las mismas indeterminaciones, en una separación entre los dedos poco realista (Ilust. 163).

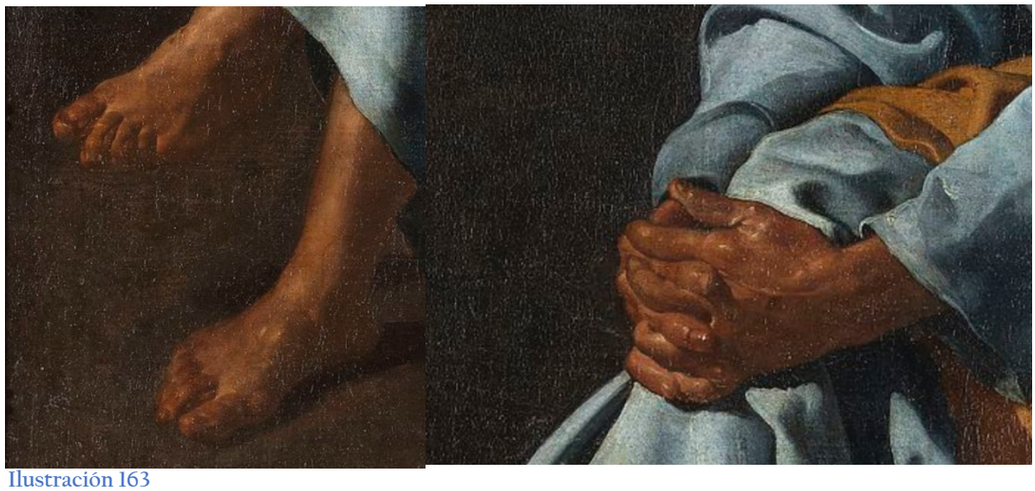


Ilustración 163
San Pedro en lágrimas. Diego Velázquez. Detalle de las manos y de los pies

Ninguno de estos pequeños *aparentes defectos*, lo son es sí mismos, porque el impacto que vuelve a conseguir con su obra estuvo siempre por encima de estos pequeños *desarreglos*, comparados con las virtudes y excelencias que presenta, si bien es cierto que, desde el punto de vista de nuestro estudio y a efectos de justificar las obras del Catálogo del pintor, se convierten en sustanciales por integrar las señas de identidad que el pintor dejó en sus lienzos y por las que puede ser encontrado.

Ilustración 164
Retrato de Don Luis de Góngora.
Diego Velázquez. 1622.
Museum of Fines Art Boston.

8.9.2.- *Retrato de Don Luis de Góngora* 1622

Título : ***Retrato de Don Luis de Góngora***[186]
Datación : 1622
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 50.2 cm. x 40.6 cm.
Localización : Museum of Fines Art Boston,
Firma : sin firmar
Bibliografía : Allende Salazar nº 21; Mayer 339; Lafuente Ferrari 1943 nº 22; Lafuente Ferrari 1944 nº 23; Pantorba 22; López Rey 1963 nº 496; Bardi nº 24; Gudiol 33 a 34; López Rey 1979 nº 25; Brown nº 77; Morán Turina nº 77;

Con independencia del retrato que ejecutó Velázquez de su maestro Francisco Pacheco, el presente *Retrato de Don Luis de Góngora* es el único ajeno a su ámbito familiar, que realizó en su época sevillana y tuvo su origen en el primer viaje que realizó a la Corte a instancias de su suegro Pacheco (Ilust. 164).

Los retratos de literatos comenzaron a proliferar en el primer tercio del siglo XVII, como consecuencia de la necesidad de su reafirmación en la autoría de sus obras y como contrapunto en la defensa de sus intereses y de la primacía de la literatura dentro de las artes liberales, derivación de la lucha mantenida por los pintores para el reconocimiento de la pintura como arte liberal.

Los primeros retratos de literatos datan de finales de siglo XVI, citándose como precedente en nuestro país la publicación en 1552 de la obra de Antonio de Nebrija *Grammatica Antonii Nebrissensis*, o la publicación en 1609 de la obra de Mateo Alemán *Ortografia Castellana…* que incluyeron entre sus hojas grabados con la efigie del autor y que precisaban para su preparación

[186] Disponible en web: http://www.mfa.org/collections/object/luis-de-g%C3%B3ngora-y-argote-32443 (Consultado el 10/08/2015)

un modelo previo, que solía estar realizado en pintura por recoger más detalles de la fisonomía y en las menos ocasiones, en dibujo.

A esta proliferación contribuyó también el deseo de aristócratas cultos de incluir a poetas y literatos entre sus protegidos y a sus efigies en sus galerías de retratos de hombres célebres.

Francisco Pacheco se propuso incluir en su libro de *Verdaderos retratos* un total de cien retratos y semblanzas literarias de entre ciento setenta figuras eminentes en todas las disciplinas. Sus efigies intentó conseguirlas por ejecución directa personal y en aquellos casos en los que no estaban a su acceso, a través de colaboraciones, por encargo a otros artistas con los que mantuvo amistad.

Es un hecho generalmente admitido que este retrato lo realizó Velázquez a instancia de su suegro Pacheco, al precisarlo para principiar el elogio correspondiente al literato, porque él mismo así lo reconoció en su libro *Arte de la Pintura*, donde menciona que durante el primer viaje que Velázquez realizó a la Corte, en el mes de Abríl de 1622, *hizo a instancia mia un retrato de don Luis de Góngora que fue muy celebrado en Madrid*[187]. Ante esta cita, la datación de este retrato no ha presentado duda alguna para la crítica, que acepta el año de 1622 como el de su creación.

Fernando Marías recogió pormenorizadamente la procedencia del cuadro, que fue dado a conocer en una publicación de Augusto Mayer en 1921. En 1925, cercana la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora, siendo propiedad de Don Benito de la Vega-Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega-Inclán, admitido como obra de Velázquez y prototipo del resto de los retratos que circulaban del literato, fué vendido a Thomas Harris hacia 1931, que lo presentó oficialmente en *An Exhibition of Old Masters by Spanish Artists* que organizó en Londres con otras obras de su propiedad y de coleccionistas privados. Al año siguiente el retrato fue adquirido por el Museum of Fine Arts de Boston por 34.000 $, citando como procedencia una colección parisina, a la que había llegado desde la madrileña del marqués, no obstante, parece que en París seguía estando en manos de Vega-Inclán y que pensaba venderlo en los Estados Unidos[188].

El Museum of Fines Arts de Boston cita como procedencia del lienzo la colección del Marqués de la Vega-Inclán, que lo vendió a Tomas Harris de Londres en 1931 y que entró a formar parte de sus fondos en 1932.

Existen otros documentos que mencionan retratos de Góngora, como el recogido en 1660 en el inventario realizado en la testamentaría de Velázquez con el núm. 179 o el inventario de la colección de Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio de 1677, en donde figuraba también un retrato de Góngora, adquirido con otras obras de Velázquez de la misma colección por Nicolás Nepata en 1692.

De este retrato existen otras dos versiones, una en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y otra en el también madrileño Museo del Prado, lo que ha dado motivo a toda suerte de opiniones en

---

[187] **PACHECO, Francisco (1649)**: *Op. cit*. pág. 202-204

[188] **MARÍAS, Fernando***: El retrato de don Luis de Góngora y Argote.* Disponible en web: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwiVyd7q1dvVAhVBBBoKHaFpBR4QFgg7MAM&url=http%3A%2F%2Fwww.bne.es%2Fes%2FMicrositios%2FExposiciones%2FGongora%2Fresources%2Fimg%2Fgongora_estudios_03.pdf&usg=AFQjCNEXlu5KDkcnLM5oPGDpeCy9dBRzVg (Consultado el 16/08/2017)

favor de la autoría de unas y otras. Salvo José Gudiol que estimó autógrafas las tres versiones, Gállego se pronunció considerando a la versión del Lázaro Galdiano como obra de taller y, en la actualidad ambos museos exponen sus lienzos como copias de Velázquez, existiendo un reconocimiento generalizado de que el único retrato que reúne todas las características como para ser estimado obra autógrafa de Velázquez es precisamente el del Museum of Fines Arts, autoría que fue reforzada a través de su radiografía, que constató la presencia de los restos de una corona de laurel sobre la cabeza del poeta, similar a la de otros retratos de Pacheco realizados para el *Libro de retratos*, que fue posteriormente eliminada, indudablemente por el propio pintor, dado que la pintura no presenta rastros de haber sido repintada, apareciendo hoy aún visible a través de la impronta de su dibujo, dejada sobre la cabeza del literato.

A comienzo del siglo XVII, la vida de artistas y poetas era difícil si no contaban con el patrocinio real o el de algún noble, dado que sus obras destinadas, por naturaleza, a las clases cultivadas y a los ámbitos más selectos de la sociedad, precisaban conseguir el reconocimiento y apoyo de un protector o mecenas, que pudieran costear su trabajo o la publicación de sus obras, al carecer los literatos, poetas y artistas generalmente de medios suficientes para ello.

El patrocinio solía conllevar la asignación al protegido de alguna renta o pensión por parte del mecenas, para que el primero pudiera atender sus necesidades básicas y dedicarse al ejercicio de su arte, obras que eran a su vez mayoritariamente dedicadas a su protector, lo que les servía a éstos de prestigio y medio de reconocimiento a su labor filantrópica, con lo que ambos obtenían unos beneficios recíprocos. La parte negativa procedía de la volatilidad del mecenazgo, dado que la pérdida de influencia del noble, al llevar consigo la disminución de las rentas, solía reducir las acciones de apoyo, lo que correlativamente también llevaba consigo la pérdida o reducción de ingresos para el protegido.

En ocasiones, el deseo del Rey o del noble de dar a conocer algunos hechos o crear un estado de opinión motivaba la elección del contenido de las obras, lo que les permitía una mayor facilidad en su difusión. Este sistema permitía a humanistas y poetas llegar al círculo selecto del poder, pero al mismo tiempo quedaban afectados por la dependencia que con él se establecía.

Los primeros años de la segunda década del seiscientos, no fueron años fáciles, porque el progresivo aumento de los gastos de la Corona originó serios desajustes en el flujo económico nacional y las malas cosechas y las epidemias sufridas por algunas ciudades, habían minado los recursos de la nación y más aún los de la capital hispalense.

Es muy posible que, intentando huir de las penurias por las que atravesaba Sevilla en ese año, alentado por la llegada del Conde-Duque de Olivares al poder y la llamada a su lado de nobles y hombres cultivados, algunos de ellos miembros de la Academia sevillana, para emplearlos a su servicio, incitara a Pacheco la organización del viaje de Velázquez a la Corte, a fín de captar el patrocinio de alguno de los nuevos hombres en el poder o del mismo Rey.

El viaje de Velázquez lo hizo coincidir su suegro con las fiestas organizadas en la Corte con motivo de la canonización de los cinco beatos españoles, entre los que figuraban Isidro *El Labrador*, patrón de la villa, Ignacio de Loyola, fundador de la orden de la Compañía de Jesús y su discípulo Francisco de Borja. Las fiestas dieron comienzo el 9 de mayo de 1622 con la organizada por los padres de la Compañía de Jesús en honor de su fundador, que fue seguida de una gran justa literaria que incluyó grandes premios a aquéllos que hicieran las mejores

poesías[189], precedida de una solemne procesión celebrada el 19 de junio siguiente, para la que se levantaron grandiosos y espectaculares altares, adornados con toda serie de pinturas, esculturas, objetos litúrgicos y relicarios expuestos a lo largo de su recorrido, destacando el del Colegio Imperial que fue construido a modo de castillo, evocando el de Pamplona, con la imagen de San Ignacio ofreciendo sus armas a la Inmaculada y cuya preparación había supuesto una gran actividad para pintores y poetas.

A la procesión le siguió la justa literaria, celebrada entre el 25 al 29 de junio, con asistencia de los Reyes. La fiesta organizada por el Cabildo tuvo lugar el 27 en el segundo patio del Alcázar, incluyendo otra justa literaria organizada por Lope de Vega, a la que asistieron también todos los *ingenios* del momento y en la que participaron, entre otros, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Jáuregui, Pérez de Montalbán, Belmonte Bermúdez, Tribaldos de Toledo, Martínez de Meneses, Sebastián Francisco de Medrano y otros no menos ilustres, entre los que se encontraron Calderón de la Barca, que acudía por primera vez a un certamen.

Era, por lo tanto, la ocasión perfecta para intentar introducir a Velázquez en la Corte, porque se darían cita en ella muchos de los amigos y protectores de Pacheco, académicos y nobles que acudirían al evento más importante del año.

Uno de ellos el ya citado, Juan de Fonseca, que había sido requerido por Olivares otorgándole el 23 de abril de 1621 el nombramiento de *Sumilier de Cortina*, sustituyendo en el puesto a Don Antonio Portocarreño, Dean de Toledo[190] y con el pretexto de retratar a Góngora con destino a su libro, del que Fonseca tenía ya noticias por mediación de Pacheco, aceptó recibir en su casa a Velázquez y realizar las gestiones necesarias para la obtención del buen fin de su viaje y allí se dirigió Diego, conociendo de antemano que el Rey, de regreso de Aranjuez, a donde había partido el 5 de abril, estaría en la Corte para asistir a las fiestas.

La suerte de Góngora corría en ese momento pareja a la de Velázquez, en busca del mismo patrocinio, porque Góngora, que había estado gozando del favor del Duque de Lerma y de la protección de su ministro Don Rodrigo Calderón, con la caída en desgracia del valido y la subida al trono del nuevo rey Felipe IV el 31 de marzo de 1621, que precipitó la ejecución de Calderón el 21 de octubre siguiente, se había quedado sin protectores y el poeta, dotado de un insaciable afán por el juego, del gusto por los toros y la vida acomodada, se encontraba con sus rentas menguadas y los intentos de acercarse al Conde Duque de Olivares, nuevo favorito del Rey, no le estaban dando resultados, porque, aunque nunca le negó totalmente su favor, tampoco le correspondía en sus demandas.

Velázquez, por el contrario, llegaba a Madrid, con la protección del nuevo equipo de Olivares a través de Don Juan de Fonseca, hombre culto y trabajador, miembro asiduo de las reuniones en casa de Pacheco y de su Academia, siendo además *muy aficionado* a la pintura del sevillano.

Velázquez debió mantenerse en Madrid hasta después del 12 de junio de 1622, cuando tuvo lugar la jura de Juan de Fonseca en el cargo de Mayordomo del Rey, pero la inexistencia de expectativa de que pudiera acceder al monarca en esas fechas motivó el regreso del pintor a su ciudad, donde le esperaba su esposa Juana con su primogénita de poco más de dos años de edad, a la espera de otra mejor oportunidad.

---

[189] **GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo (1991):** *Op. cit.* pág. 122.
[190] *Ibidem*, pág. 95

Si el retrato de Góngora hubiera sido pintado después, es muy posible que la desesperanza hubiera hecho mella en el retratado y así lo hubiera reflejado nuestro artista, porque con el asesinato del Conde de Villamediana el 21 de agosto y la muerte del Conde de Lemos en octubre siguiente, desaparecieron los últimos poderosos protectores del poeta, mientras sus deudas aumentaban y le resultaban cada vez más intolerables, hasta el punto de tener que recurrir a la venta de sus objetos personales para subsistir, al no conseguir materializar la promesa de Olivares de editar sus obras, que hasta entonces corrían manuscritas de mano en mano.

Pocos años resistiría Góngora en Madrid y agotado por la enfermedad y olvidado por todos, en 1626, incapaz de sostener la pluma, se rindió a la evidencia y al nihilismo.

El retrato le muestra en un momento anterior a su derrota personal, conservando la negrura de su cabello, aunque con calvicie ya avanzada. Su rostro alargado, de frente despejada, con nariz fina y aguileña, fuerte y rugoso entrecejo, espejo de su inteligencia e intelectualidad, terminado por una hundida boca, con profundos pliegues en las comisuras y una acusada caída de sus ojos, muestra el cansancio de la lucha de toda una vida, que comenzaba a serle adversa. No es extraño que su semblante refleje el desgaste y una cierta desesperanza provocados por la incertidumbre del futuro, que no se le presentaba propicio al poeta y que comenzaba a hacer mella en su cuerpo, con un cierto deterioro.

En su rostro no se percibe misticismo, que hubiera podido ser inherente a su cargo como eclesiástico, porque, como han destacado algunos autores, el poeta nunca destacó por su vocación al estado religioso, que asumió a edad avanzada y por necesidad de disfrutar de los beneficios económicos correspondientes a la concesión de una capellanía real que le fue concedida por Felipe III, a indicación del Duque de Lerma, de ahí el carácter unas veces vivo y otras huraño que se le atribuye[191].

Configuró el retrato, Velázquez, en pequeño formato, conformando una de sus renombradas *cabezas*, recogiendo al personaje con el rostro ladeado, en un giro de 45º, con una fuerte iluminación lateralizada, que deja la parte izquierda del rostro en la sombra, contraluz que no mermó la definición de sus facciones.

En este temprano año de 1622 el pintor realizó uno de los mayores saltos de su técnica de ejecución artística en el género del retrato, hasta conseguir la total y completa interactuación de sus personajes con el espectador.

Hasta ese momento los personajes de Velázquez mantenían lo que se ha venido calificando como *ensimismamiento*, una actitud de abstracción y concentración en su propia acción, en donde se mantenían mayoritariamente sus personajes, salvo en aquellos casos en los que el artista le hacía transmitir un mensaje directo y específico al observante de la pintura, en cuyo caso hacía que el personaje abandonara esta abstracción y participara en una segunda acción de interacción, como vimos en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones* / Los tres músicos de 1616 o el *Retrato de Jerónima Velázquez instruyendo a María en el arte de la cocina*/Cristo en casa de Marta y María de 1618. A partir de este momento, todos

[191] **GAHETE JURADO, Manuel:** *Luis de Góngora.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en web: http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/autor_biografia/ (Consultado el 12/08/2015)

sus personajes interactuarán, bien con los demás personajes, bien con el espectador y lo harán más directamente.

Al mismo tiempo al mejorar el pintor la técnica en la ejecución de la mirada, dejaron los ojos de estar configurados como meras manchas negras redondeadas, para diferenciar el iris de las pupilas, modulando los primeros a base de pequeñas pinceladas en diversas tonalidades, acordes con el color de ojos del personaje y haciendo que éstos miraran directamente hacia un punto determinado del exterior de la escena, como lo hace Góngora en su retrato, mirando al pintor mientras trabajaba.

Ilustración 165
Don Luis de Góngora y Argote. Copia de Velázquez. Museo del Prado. Madrid

Ilustración 166
Don Luis de Góngora y Argote. Copia de Velázquez. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

La ejecución de las encarnaciones a base de una tonalidad base, matizada después con ligeras sombras grisáceas y otras de color rosado para los relieves, unido a la magistral captación de las facciones y personalidad del retratado hacen de este pequeño lienzo una verdadera obra maestra en su género, más aún si la comparamos con los resultados que los artistas reconocidos del momento obtenían en el género del retrato o con las de artistas posteriores.

Los fondos de la escena son los propios de Velázquez, pero en este año aparecen formulados más claros que los usados en retratos precedentes, como el R*etrato de Francisco Pacheco* de 1619 y menos empastados, lo que moderniza claramente el resultado.

Los efectos de la espacialidad en la escena están conseguidos con las gruesas pinceladas trazadas a lo largo de la figura resaltándola, con las que despega al personaje de los fondos.

La maestría del joven Velázquez puede apreciarse también en la ejecución del hábito del poeta, que había ingresado en el estado religioso en 1611. El pintor, a través de sombras ejecutadas a base de puntuales y largas pinceladas de tonalidad más clara, facilita al espectador la información sobre la estructura del vestido y consigue plasmar la tactilidad y el brillo del tejido, obteniendo con ello los volúmenes requeridos.

El retrato del Museo del Prado presenta excelentes calidades, en un estilo propio de años posteriores, lo que manifiesta haber sido copiado del primero de los retratos. No presenta el virtuosismo del lienzo de Velázquez, pero debe atribuirse a uno de los pintores madrileños que se ejercitaron en el retrato entre los que no deberíamos olvidar a Maíno, el mejor de sus representantes, por asemejarse la técnica más cerrada y colorista que aplicaba a sus retratos y la excelencia de los resultados obtenidos en la copia.

El del Museo Lázaro Galdiano resulta de inferior calidad, observándose en él la falta de maestría en la ejecución de los hábitos, la falta de espacialidad en la escena, con una planitud de la representación y una ausencia de fuerza en la imagen del protagonista, que relegan al carácter de copia reconocida a este lienzo (Ilust. 165 y 166).

La veracidad que obtuvo el pintor en la captación de la fisonomía del personaje hace que la obra se haya mantenido desde entonces en una permanente actualidad, siendo capaz de traspasar los obstáculos de los cambios de gustos imperantes y los de adopción de otros modos que hacen caer en el olvido a obras que pudieron haber alcanzado notoriedad en su tiempo, cualidad raramente obtenida y que le ha sido reconocida a este retrato.

El resultado obtenido por el pintor fue vivamente celebrado entre el círculo de cortesanos sevillanos, pero más aún el que realizó a su anfitrión Juan de Fonseca, que permaneció en la Corte y que le abriría después las puertas de Palacio.

Ilustración 167
San Juan Bautista
Diego Velázquez. 1622.
Art Institute. Chicago

8.9.3.-*San Juan Bautista* 1622

Título : ***San Juan Bautista***[192]
Datación : 1622
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 175.3 cm. x 152.5 cm.
Localización : Art Institute. Chicago
Firma : sin firmar
Bibliografía : Mayer 1922 ; Lleó Cañal 2007 nº 9; Portús 2009

El presente lienzo de *San Juan Bautista* fue donado al Art Institute por los herederos de Mrs. Barbara Danielson en 1957 (Ilust. 167).

El reconocimiento de este lienzo como obra de Velázquez, tampoco ha sido una cuestión pacífica, porque, aunque hasta 1960 estuvo catalogado como obra autógrafa del pintor por August Mayer[193], a partir de ese año se le comenzó a considerar de autoría desconocida, aunque de la mano de un maestro sevillano sin determinar y desde 1965 excluido de las monografías y Catálogos razonados sobre Velázquez, como el de Jonathan Brown y José López-Rey.

En 2005 el Art Institut de Chicago publicó los resultados de la restauración del lienzo en un informe suscrito por Frank Zuccari, Zahira Véliz e Inge Fiedler que llevaron a cabo en el citado organismo, en donde manteniéndose precavidos en cuanto a establecer unas conclusiones definitivas, señalaron las afinidades del lienzo con la obra de Velázquez, así como las diferencias estéticas que le separaban de ella, lanzando la hipótesis de que se trataba de un cuadro atribuible a Velázquez, pero que éste se habría basado en una composición de Alonso Cano[194].

---

[192] Disponible en web: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/6831 (Consultado el 12/08/2015)
[193] **MAYER, August L.:** Two Unknown Early Works by Velázquez. Burlington Magazine for Connoisseurs 40, nº 226 (1922) 2-5, 9
[194] **ZUCCARI; Frank; VËLIZ, Zahira; FIEDLER, Inge**: "Saint John in the Wilderness: Observations on Technique, Style, and Authorsship". Museum Studies 31 Nº 2 (205) 30-45, 105-8;

Alfonso E. Pérez Sánchez y Juan Miguel Serrera, en la exposición titulada *Velázquez y Sevilla* de 1999, revisando la atribución efectuada a un maestro sevillano desconocido, atribuyeron la obra a Alonso Cano y así figuró en la exposición. Esta misma atribución se mantuvo en la exposición *De Herrera a Velázquez. El Primer Naturalismo en Sevilla*[195], organizada en el Hospital de los Venerables, celebrada entre el 29 de noviembre de 2005 y el 28 de febrero de 2006 por Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete. En la exposición *Fábulas de Velázquez* celebrada en el Museo del Prado, modificaban su atribución, para reintegrarla a Velázquez incluyéndose en el Catálogo con esta autoría y con una datación hacia 1620[196].

Posteriormente Javier Portús publicaba en 2009 un trabajo de investigación en la revista Ars Magazine[197], en la que, si bien daba a entender que justificaba la autoría de Velázquez, fechando la obra en 1625, mantenía que su objetivo era *seguir manteniendo la atención crítica sobre el cuadro, aprovechar algunas enseñanzas que se derivan de las recientes exposiciones y estudios de que ha sido objeto, y plantear varias de las cuestiones que planean sobre la producción temprana de Velázquez*[198].

Nosotros no queremos movernos en la misma ambigüedad y consideramos necesario poner fin a las dudas sobre la autoría del lienzo, zanjando definitivamente la cuestión con la decidida atribución de la obra al periodo sevillano de Diego Velázquez e integrándola en su producción como una de las obras más bellas de este periodo, junto a sus *Inmaculadas.*

Cuando se realizó la atribución de este lienzo a Cano, no tuvieron en cuenta los historiadores que mantuvieron esta opinión, que una correcta datación del lienzo y un estudio pormenorizado de las calidades de Cano y Velázquez en ese año concreto, habrían impedido atribuir al primero la obra, porque en ese momento el único que podía pintar como el artista lo hizo en este lienzo, era única y precisamente Velázquez, porque Cano iba muy por detrás del anterior.

Ninguno de los historiadores que se han aproximado a la pintura han sugerido identificaciones del modelo del que se sirvió Velázquez para la representación de su San Juan. Su identificación hubiera servido para que se abandonaran dudas y se fijaran más acertadamente dataciones.

En el apartado de *Los modelos masculinos identificados*, hemos justificado la identificación de Silvestre, el hermano de Velázquez, como el modelo utilizado por el pintor para esta representación.

Silvestre aparece en casi todas las escenas cotidianas del pintor, desde el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva a la mesa, acompañado de sus hijos Juan y Silvestre*/El Almuerzo de 1615, contando con 8 años de edad, como en el *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones* / Los tres músicos de 1616, contando 9 años, en el *Retrato de Jerónima Velázquez preparando la cena con su hijo Silvestre*/Vieja friendo huevos de 1617, con 10 años y en el *Retrato de Juan Rodríguez de Silva: la entrada en el hogar*/El aguador de Sevilla con 11 años. En todas estas obras es claramente

[195] **PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; NAVARRETE Prieto, Benito (2005)**: *Op. Cit.* pág. 260-63
[196] **LLEÓ CAÑAL, Vicente**: "La Sevilla del Siglo de Oro: ortodoxias y heterodoxias" en *Fábulas de Velázquez*. Museo Nacional del Prado. Madrid 2007, pág. 125
[197] **PORTÚS PÉREZ, Javier: "**San Juan Bautista en el desierto y el canon del joven Velázquez". *Ars magazine*. Nº. 2, 2009, págs. 54-67
[198] *Ibidem,* pág. 57

reconocible la fisonomía de Silvestre como una de las figuras de las escenas cotidianas representadas por el pintor.

También está presente como *modelo* de sus obras religiosas, participando en las escenas de *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619, con 12 años y, por último, en este *San Juan Bautista*.

A través de todos estos lienzos hemos podido ver crecer a Silvestre y evolucionar en su carácter a través de la educación familiar recibida, pasando de un niño juguetón, travieso y desenfadado a un joven sosegado, serio y responsable de sus obligaciones, lo que nos proporciona una decisiva información, para poder fijar las fechas de la producción de los lienzos y establecer una secuencia cronológica entre ellos, que permiten fijar la datación de esta pintura en 1622, cuando Silvestre contaba 15 años, después del primer viaje a la Corte de Diego y poco antes de su muerte, dado que Silvestre falleció el 14 de mayo de 1624[199].

Este año fue el último en el que Velázquez pudo elegir libremente sus temas y modelos, porque después, su estancia en Madrid en ese mismo año, entre abril y julio de 1622, y su regreso a la Corte en 1623, condicionaron sustancialmente la temática de sus lienzos. El cuadro tuvo que pintarse, por lo tanto, en el segundo semestre de 1622, porque se percibe claramente la influencia de lo visto en ese primer viaje.

Solo dos años separan este lienzo del *San Juan Evangelista en Patmos* de 1621, el tiempo suficiente para que podamos apreciar la rapidez con la que Velázquez fue capaz de superarse en técnica y en composición.

Du Gué Trapier, al poner en duda la autoría velazqueña del lienzo, afirmó que el pintor no dominó la representación del espacio natural hasta su primer viaje a Italia[200] y Portús[201] que sí que le interesó, como podía deducirse de la mención realizada por Pacheco en su *Arte de la Pintura* cuando, al describir el perdido retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Velázquez, aseguraba que estaba *imitado todo del natural, hasta el país* y que tal interés tenía que proceder de su etapa sevillana.

Es indudable que la ampliación del Catálogo del pintor nos permite una mayor perspectiva en relación con su obra y consecuentemente afirmar con total seguridad que la representación del espacio natural constituyó una efectiva preocupación del pintor o que dominó, desde sus primeros años, la representación de los espacios naturales de lo que resulta una evidente muestra el paisaje inserto en *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete* de 1618. Esta preocupación constituyó además su gran y mayor valor, que materializó en lo que hemos venido a llamar la *espacialidad* con la que supo dar ambientes a sus obras.

Estando el pintor especialmente capacitado para el paisaje, consiguió llegar más lejos en las representaciones del medio natural, experimentando una evolución que fue pareja a la del resto de los contenidos de sus composiciones y, en este año de 1622, aunque ya estaba dotado de una maestría indiscutible, fue capaz de seguir revolucionando el panorama artístico hispalense con su progresión en los nuevos modos, ahora influenciados por la pintura vista en la Corte.

---

[199] **CHERRY, Peter (1991)**: *Op. Cit.* pág. 107-115
[200] **GUÉ TRAPIER, Elizabeth du:** *Velázquez.* Nueva York 1948, págs. 126-135
[201] **PORTÚS, Javier 2009**: *Op. cit.* pág. 62

A lo largo de la producción sevillana de datación anterior, Velázquez incluyó paisajes en sus escenas, los primeros sectoriales como en *Las lágrimas de San Pedro* de 1616 y *Las lágrimas de San Pedro y el gallo* de 1617, seguidos de paisajes más amplios como el de *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619 y en el de la *Inmaculada Concepción* de 1621, de paisajes intimistas como el del *Retrato de Don Cristóbal Suarez de Rivera* de 1620, de paisajes reales tomados del natural como el de *Las lágrimas de San Pedro y paisaje con el puente sobre el río Tagarete* de 1618 y de paisajes continuados como en *San Juan Evangelista en Patmos* de 1621.

En todos estos paisajes el pintor introdujo construcciones, arboledas y forestas, con vistas que se prolongaban hasta la lejanía y cielos de todo tipo, abiertos, cubiertos por nubes, alborear, diurno, crepuscular y nocturno, todo un repertorio que supone un dominio de la técnica paisajística, en un momento en el que en Sevilla solo se hacían paisajes según las fórmulas de representación antiguas heredadas del gótico.

Velázquez revolucionó el paisaje por varias vías, primero trasladando los paisajes percibidos en la lejanía a través de los que el artista buscaba dar profundidad a la obra, para representarlos en la cercanía y a sus personajes insertos en ellos, marcando de esta forma, las diferencias propias del naturalismo y, después, estableciendo en esa cercanía diferentes planos espaciales perfectamente determinados en el lienzo, que a su vez transcienden visualmente entre sí de manera continuada, técnica a través de la que introduce el volumen en sus paisajes y consecuentemente la espacialidad en sus escenas.

Ilustración 168
San Juan Bautista. Francisco Pacheco. 1608

Pacheco en el *Arte de la Pintura* recomendaba la representación del Bautista como *anciano y venerable*, llegando a censurar a Durero que lo pintó *mozo*[202]. Por este motivo se ha objetado por la crítica que Velázquez lo hubiera representado como joven imberbe, sin que esta cuestión tenga la más mínima relevancia, porque también el propio maestro lo representó con aspecto juvenil, como muestra en su lienzo de *San Juan Bautista* de 1608, lo que implica que este tipo iconográfico estuvo generalmente aceptado no obstante las recomendaciones teóricas que posteriormente enunció Pacheco (Ilust. 168).

Más importantes son las diferencias que presentan ambos lienzos, porque frente a la representación idealizada de Pacheco, se opuso la interpretación netamente naturalista de Velázquez, con resultados tan favorables.

Portús puso de manifiesto que este lienzo fue la primera aproximación de Velázquez al desnudo, comparándolo con el *Baco* de *Los Borrachos*, pero esta afirmación no es absoluta, porque ya lo practicó, aunque fuera parcialmente, en sus representaciones de las lágrimas de San Pedro.

La realidad es que en este lienzo se atrevió con un desnudo de mayor superficie corporal, saliendo victorioso del trance, porque la mejora de su técnica le permitió resolver con belleza

[202] **PACHECO, Francisco (1649)***: Op. cit.* pág. 661-666 y 670-672

extraordinaria esta representación, en la que domina la superficie corporal de la figura, a la que viste con una piel de cordero, prácticamente oculta por el manto que, descansando sobre el regazo del Santo le vuelve por la espalda, cayendo en un plegado en círculo sobre la piedra en la que descansa la figura.

El torso, brazos y piernas desnudos están plasmados con un naturalismo hasta ese momento desconocidos, captados con la turgencia de la juventud y siguiendo los principios volumétricos propios de la escultura.

Con su actitud y a través de su mano derecha abierta y elevada hasta la altura del pecho, aparece el Santo mostrando a los fieles el agua que discurre por el río, en cuya orilla descansa, señalándoles el camino de la purificación a través del bautismo, mientras sostiene con la mano izquierda la cruz con la que anuncia la llegada del Mesías.

Es una representación respetuosa con los principios iconográficos fijados por la Reforma Católica, pero desde el punto de vista artístico claramente revolucionaria, mostrando estilísticamente las tendencias asimiladas de la naciente escuela madrileña en su viaje a la Corte. Estos cambios se plasmaron fundamentalmente a través de la suavidad en el dibujo y el menor contrastado de las figuras.

Velázquez no modificó su iluminación, que continúa claramente bifocal, con una fuente muy lateralizada, complementada con una segunda netamente centralizada, que no abandonará hasta años después.

La espacialidad de su pintura queda establecida en este lienzo en tres planos progresivamente diferenciados, compuesto por el más inmediato en el que sitúa al protagonista de la historia, un segundo plano ocupado por el paisaje inmediato, que sitúa en una semipenumbra y el tercero con el paisaje de fondo, en esta ocasión muy iluminado, aclarando la escena en general y contrastando la figura, en los principios más netamente caravaggistas que comienzan a no ser absolutos en los lienzos del sevillano, que no olvida la presencia de los arrastres de limpieza de los pinceles en los fondos tan característicos.

Los modos abocetados utilizados para la representación del árbol en el *San Juan Evangelista en Patmos* de 1621 están presentes también en este lienzo, utilizados para la ejecución del árbol que acompaña al Santo, pero en esta ocasión lo hizo con una mayor soltura y con un mejor resultado estético, saliendo airoso del desafío en esta nueva forma de expresión.

Vista desde la proximidad, la cabeza del Bautista adquiere una dimensional belleza al transmitir con perfección la estaticidad del modelo que posa para el pintor a la espera de que éste termine su obra. Los ojos de Silvestre aparecen mirando incondicionalmente a su hermano que, delante de él, le observa para copiar su visión en el lienzo.

La fuerza de la imagen la consigue Velázquez en el realismo con que ejecuta los ojos, la nariz y la boca, reconducidos en la expresión del rostro que confluye en una mirada, perfectamente definida a través del iris y las pupilas que muestran excepcionalmente el brillo y la transparencia de la córnea, potenciadas con dos puntos de luz ejecutados mediante dos manchas redondeadas de un blanco intenso que la focalizan (Ilust. 169).

Anteriormente ya había mostrado Velázquez que podía conseguir plasmar la intensidad de la mirada a través de pequeñas luces o brillos en la córnea de los ojos de sus figuras, pero la

representación lateralizada de los modelos no hizo preciso mayor determinación de aquélla en su representación. Sin embargo, en este lienzo, al aparecer la figura del Santo totalmente frontal, tuvo el pintor que dar solución a un mayor naturalismo al rostro y a la transmisión de la mirada, consiguiendo con ello hacer trascender a la figura de su propia acción.

Ilustración 169
San Juan Bautista. Velázquez. 1622. Detalle de la cabeza

Es la cuarta vez que Velázquez introdujo animales vivos en sus lienzos, un gato y un perro en *La Educación de la Virgen* de 1614, un mono en *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones* / Los tres músicos de 1616, un gallo en la versión de *San Pedro en lágrimas* de 1617 y una oveja en esta ocasión. Se trata de un ejemplar de raza ovina *Merino de Grazalema*, raza autóctona andaluza, que tuvo su origen en el cruzamiento de las razas merina y churra y que se distribuía fundamentalmente en el entorno del parque natural de Grazalema en la Sierra de Cádiz y la zona del Guadalquivir hasta la Serranía de Ronda. Aparece la oveja de manera nítida y gran detalle, plasmada de cuerpo entero, con un resultado magistral, por la forma en la que consigue dibujar la cabeza y la lana de su cuerpo, con una tactilidad excelente de su pelaje.

Resulta tan sobresaliente la representación de este animal, particularmente en la cabeza y los mechones de la melena, que sin pretenderlo se convierte, de inmediato, en coprotagonista secundaria de la escena, obligando al espectador a detener su mirada en ella, produciendo con su visión el mismo embelesamiento que la del Santo al que acompaña.

La presencia de la oveja adquiere un contenido simbólico como vehículo de representación alegórica de Jesucristo. Esta equivalencia la estableció definitivamente el Bautista en las palabras con que se refirió a Jesús en el valle del Jordán: *Éste es el cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo*"[203] y hace también referencia a los fieles, como los siervos de Dios, a los que las palabras del profeta iban dirigidas para hacerlos seguidores suyos.

No conocemos bodegones de la época sevillana del pintor, aunque sí tenemos referencias de que pintó lienzos con este contenido y, a la vista de las calidades que consiguió en la representación de los objetos en este lienzo, es indudable que habrían resultado extraordinarios y a la altura de sus demás escenas.

Mucho podríamos decir sobre la importancia del cuadro que supuso un nuevo y gran avance en la línea compositiva y en su colorido, por lo que estimamos que tuvo que ser proporcional su aceptación en los ambientes sevillanos, ya rendidos a su excelencia.

[203] **JUAN**: 1, 29

8.10.-

Obras de 1623

Ilustración 170
Inmaculada Concepción
Diego Velázquez. 1623
Fundación Focus-Abengoa. Sevilla

8.10.1.- *Inmaculada Concepción*

1623

Título : ***Inmaculada Concepción*** [204]
Datación : 1623
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 142 cm x 98,2 cm.
Localización : Fundación Focus-Abengoa. Sevilla
Firma : sin firmar
Bibliografía : Pérez Sánchez 1999; Navarrete 2009

Este lienzo conocido con el título de *Inmaculada Concepción* ha mantenido una larga batalla por conseguir el reconocimiento de su pertenencia a la producción de Velázquez, que comenzó con unas primeras noticias, antes de aparecer en el mercado del arte, relativas a la venta en la subasta organizada por Ader Picard Tajan, el 22 de junio de 1990, y celebrada en el hotel George V en París, en donde apareció como *lote 28: Entourage de Diego Velázquez: L'Inmmaculé Concepción, lienzo, 142 x 98,5 cm.*, citándose como procedencia su adquisición en la venta del Hotel Drouot en 1870 por la familia de los propietarios que se identificaban, en su día, como descendientes de un soldado napoleónico, en donde salía por el precio de 18 millones de francos (Ilust. 170).

En esa subasta la obra fue adquirida por Charles Bailly y después de varios años de estudio y restauración por Zahira Véliz, previa la oferta de la obra al Museo del Louvre que rehusó su compra, salió a subasta en Sotheby's- Londres el 6 de julio de 1994, como lote núm. 64 y obra atribuida al periodo sevillano de Velázquez.

Los estimados como especialistas en la materia fueron consultados y Alfonso E. Pérez Sánchez se pronunció sobre la pintura declarando estar convencido de que debía atribuirse a Alonso Cano y no a la mano de Velázquez.

[204] Disponible en web: http://www.focus.abengoa.es/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/inmaculada_concepcion_diego_velazquez.html (Consultado el 14/08/2017).

En esas fechas Jonathan Brown se pronunció sobre su inclinación a creer que la pintura era original de Velázquez y que había sido pintado en Sevilla, en sus años de formación entre 1616 y 1618, llegando a afirmar: *Esta es una obra de Velázquez genuino y no veo Alonso Cano.*

La disparidad de criterios de estos especialistas, que fueron difundidas a través de la prensa, motivó un gran revuelo que dificultó su venta y el lienzo no alcanzó la puja mínima no llegándose a vender, aunque llegaron a realizarse ofertas de hasta cuatro millones de libras.

Años más tarde Pérez Sánchez justificó su opinión, con la publicación, en la revista Archivo Español de Arte, de un artículo científico titulado *Novedades Velázquez*[205], pormenorizando los motivos de su atribución de la obra a la mano de Alonso Cano[206].

Siguiendo a Pérez Sánchez, Enrique Valdivieso incluyó el lienzo en el Catálogo de la exposición de Alonso Cano publicado con motivo del IV Centenario[207].

Benito Navarrete, siguiendo igualmente a Pérez Sánchez, con motivo de la exposición *De Herrera a Velázquez* en 2006[208], mantuvo la atribución a Cano. Posteriormente, en el año 2009, rectificó su opinión admitiendo la atribución definitiva del lienzo a Diego Velázquez en un artículo de investigación publicado en la revista Ars Magazine[209].

Por nuestra parte, desde la difusión del lienzo en su salida al mercado del arte, siempre nos hemos pronunciado defendiendo la autoría de Velázquez y el error que suponía arrojar dudas sobre ella, por lo que resulta una satisfacción el cambio de rumbo experimentado en la crítica, que parece ahora mayoritariamente rendida al reconocimiento de su pertenencia a la producción sevillana del pintor.

En la actualidad es propiedad de la Fundación Focus-Abengoa y está integrada en los fondos del Centro de Investigación Diego Velázquez de Sevilla.

En cuanto a la procedencia del cuadro, Navarrete mantiene que este lienzo debe entenderse como el descrito en el inventario del Deán de la Catedral de Sevilla Don Manuel López Cepero, fechado en 1813, en donde se describen dos cuadros *El cuadro de la casulla de Velázquez* y, con el núm. 172, *La Concepción de Velázquez*, aclarando que estas dos entradas no deben confundirse con los dos cuadros que también pertenecieron al mismo deán, las de *San Juan en Patmos* y la *Inmaculada Concepción*, ambos de 1621, de la National Gallery de Londres, porque estos cuadros fueron vendidos por el Déan entre 1809 y 1810 a Bartholomew Frere, ministro plenipotenciario de Inglaterra en Sevilla, por lo que no podían formar parte del inventario de su testamentaría[210], argumento totalmente aceptable.

---

[205] **PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E**.: "Novedades Velázquez". *Archivo Español de Arte*. Nº 288, 1999, págs. 386-390

[206] **FOCUS ABENGOA**: Nueva incorporación a la Colección permanente del Centro Velázquez . Disponible en web: http://www.focus.abengoa.es/web/es/investigacion/publicaciones/boletin-noticias/numero-80/noticia-1.html /Consultado el 09/08/2015)

[207] **VALDIVIESO, Enrique**: "Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana". *Alonso Cano espitirualidad y modernidad artística.* Hospital Real Granada 2001-2002. Junta de Andalucía, pág. 56.

[208] **NAVARRETE PRIETO, Benito; PÉREZ Sánchez, Alfonso E**.: "Velázquez, Cano y la revolución naturalista". *De Herrera a Velázquez: El primer naturalismo en Sevilla.* Focus Abengoa. Sevilla 2006, pág. 46

[209] **NAVARRETE PRIETO, Benito**: "Velázquez y Sevilla: La Inmaculada del Deán López Cepero recuperada" *Ars Magazine.* Nº 3. Julio-Septiembre 2009, pág.101-117

[210] *Ibidem*

La pertenencia del lienzo al déan López Cepero nos indica que los lienzos pintados en Sevilla por Velázquez estuvieron atesorados en manos de un círculo muy íntimo de personas relacionadas con el humanismo hispalense del momento, tanto procedentes de los estamentos religiosos, como de los civiles, con los que el sevillano mantuvo relaciones a través de su maestro Pacheco y que se fueron transmitiendo entre personajes adscritos al mismo círculo en generaciones posteriores, teniendo en cuenta que cuando Velázquez declaró años más tarde no haber vivido de la pintura, debemos entender sus manifestaciones en el sentido de no haber ejercido el comercio de pinturas y no en el sentido de no haber obtenido compensación por las suyas o haber recogido el patrocinio de los que estimaron su arte, como acredita el que en este año otorgara poderes a Pacheco para el cobro de lo que se le debía por sus pinturas.

Esta forma de entender la pintura, como parte y complemento de la actividad intelectual del individuo, fue la que Velázquez ejercitó desde sus tempranos años sevillanos, gracias a su desbordante talento y facilidad, en los que no se limitó a pintar, sino que se dedicó por entero a la creación artística, razón por la que desde sus primeros años destacó entre sus contemporáneos.

Las nuevas propuestas de Velázquez tuvieron total acogida en los círculos de los intelectuales y amantes del arte de la pintura, precisamente porque conjugaron este carácter de creación, al partir su planteamiento de una concepción intelectual, para conjugarla después con la habilidad manual en su ejecución, elementos necesarios para reivindicar la superioridad de la pintura como arte. Esta manera de crear pintando es lo que el pintor materializó en esta excepcional obra.

Con pequeñas variaciones, podemos decir que Velázquez mantuvo en este lienzo la misma configuración iconográfica que en su anterior *Inmaculada Concepción* de 1621, siguiendo el modelo iconográfico de la *TOTA PULCHRA*, representando a la Virgen rodeada de los mismo símbolos de las letanías que en su anterior lienzo, incluyendo la *Civitas Dei*, aunque muy abocetada y confundida con el oscuro paisaje, manteniendo el *Templum Dei* o Templo de Dios y la *Fons Signatus* o fuente de sabiduría y apenas una pequeña arboleda, circunscritos todos estos símbolos a la parte inferior del lienzo, a modo de testimonio y con menor protagonismo que en su anterior versión.

Como novedades amplía el cauce por el que discurre el río de la vida y la carabela que lo surca, manteniendo el recordatorio de los barcos que salían de Sevilla por el Guadalquivir, para incorporarse seguidamente al mar abierto rumbo a las nuevas tierras americanas, como en su versión de 1621.

Desde el punto de vista técnico existen muchos elementos que modernizaron la representación y actualizaron la historia sagrada, pero sobre todo pusieron de manifiesto la mayor facilidad artística lograda por el pintor en los escasos dos años que mediaron entre una y otra pintura relativas al mismo tema.

Con independencia de las novedades aportadas en los elementos compositivos, las más importantes provienen de la iluminación y del colorido.

Así como en el lienzo de 1621, el rompimiento de gloria sirvió directamente a la iluminación de las nubes que rodeaban a la Virgen para arroparla, en este lienzo el rompimiento de gloria se hace más presente y perceptible, surgiendo con un amarillo más intenso, en una tonalidad casi

anaranjada, ocupando mayor espacio en el centro de la escena, aunque en esta ocasión con un diseño más vertical que en el anterior y relegado a la parte media inferior de la superficie pictórica, dejando la parte superior del lienzo en la penumbra, a modo de universo celestial, ejecutado a base de transparencias marronáceas en aligerada materia y dejando entrever las veladuras del lienzo, para crear de esta manera un efecto de misterio. En ese universo celestial, también se pueden percibir claramente los personales arrastres de limpieza de los pinceles, tan característicos del pintor.

El rompimiento de gloria ilumina las nubes invadiendo su espacio, en vez de hacerlo desde atrás, como lo representó en 1621, modificando de esta manera la forma de pintar las nubes, que configura el pintor más algodonosas y menos densas, efecto que obtiene aclarando su superficie y oscureciéndolas hacia su interior, creando con ello un aspecto volumétrico muy conseguido, en donde las nubes no permanecen quietas, como en 1621, sino en movimiento, forzadas por el rompimiento celeste que las expulsa hacia el exterior de la escena, como en fuga por la presencia sagrada.

De esta manera Velázquez acredita la maestría en el manejo de la densidad de los pigmentos, iniciándose en el uso de pinceladas poco cargadas de materia, que utiliza a modo de veladuras, para crear el efecto deseado, sin que precisara para ello, las densas pinceladas utilizadas años atrás.

Aunque nada en Velázquez fue proporcionalmente defectuoso o insuficiente, la *cierta rigidez* y cortedad en el trazo de los paños de sus lienzos anteriores, fue ganando progresivamente longitud y suavidad, denotando con ello un mayor dominio del dibujo y del pincel, aun manteniéndose en el estilo de su trazado, de profundas sombras y abultados pliegues.

Lo mismo sucede en el colorido, porque cuando lo aclara con la mejora de su técnica, hace más delicadas y refinadas sus tonalidades y cuando lo oscurece lo hace a base de modulaciones de la base en varias gamas del pigmento, alegrando y dando brillantez al resultado.

El modelo que el pintor utilizó para la realización de esta Inmaculada fue su mujer Juana, identificación que ya desarrollamos más ampliamente en el apartado de *Los modelos femeninos identificados*, ya presente personalizando a la Virgen en la pequeña *Inmaculada* de 1616 o en *La Adoración de los Reyes Magos* de 1619.

Juana contaba al ser retratada por su esposo, la edad de 21 años y había sido madre en dos ocasiones, la última a principios de enero de 1621 con el nacimiento de la malograda y segunda hija Ignacia. El nacimiento debió de ser accidentado y el periodo de recuperación de Juana superior al requerido en 1619 con el nacimiento de la primera de sus hijas, lo que pudo motivar el retraso en la dedicación de otra pintura a su esposa.

Desconocemos si la elección de la historia mantuvo relación directa con este malogrado nacimiento que impidió su celebración con una nueva epifanía, pero lo cierto es que Diego compensó a Juana con una bellísima escena, de la que solo ella pudo ser protagonista.

La madurez conseguida por Juana en estos dos años es claramente perceptible y la serenidad de que aparece revestida suficiente para llenar el espacio compositivo.

Los progresos conseguidos por Velázquez en el género del retrato, apreciables en el *Retrato de Don Luis de Góngora y Argote* de este mismo año, se perciben también en este retrato de Juana, que igualmente interactúa con el espectador.

Juana aparece en una postura estática, pero carece del llamado *ensimismamiento* de las figuras de otras escenas, porque no presenta una actitud de abstracción en la acción, sino claramente participativa, radicando en ello una gran parte de la belleza de la obra.

Pocos años tuvo que emplear Velázquez en conseguir que sus personajes miraran directamente a quienes les contemplaban y solo un año para que los amantes de la pintura pudieran disfrutar de esta novedad consiguiendo su plena participación en la acción, al pasar a interactuar los personajes de la escena entre sí y todos con el espectador, mientras que, con anterioridad, eran solo los personajes los que interactuaban entre ellos mismos.

En esta ocasión consiguió el pintor la interlocución de Juana modificando la técnica aplicada en la ejecución de los ojos y modulando tonalidades. A tal fín, imprimió un mayor naturalismo a los iris de sus ojos, construyéndolos a base de pequeñas pinceladas y focalizando la mirada mediante puntos de luz de un blanco intenso, para dirigirla hacia un punto concreto y determinado del exterior de la escena, debiéndose tener en cuenta para esta apreciación, que la figura está ejecutada para ser contemplada desde una altura inferior, razón por la que la mirada se dirige, desde lo alto, hacia los fieles situados en el nivel inferior de las naves del interior de la iglesia o de la estancia donde se situara el lienzo.

Durante el hecho de la creación, Juana miró al pintor, porque la mirada aparece trazada en una línea recta diagonal a la altura de sus ojos, convergiendo en el punto exacto donde Velázquez se situó con sus pinceles, mientras pintaba el retrato, en una manera más de relatar la armonía de la que disfrutaban en esos años primeros de matrimonio y del gozo del pintor con la compañía de su joven esposa.

El recato e inocencia que Velázquez transmite en su *Inmaculada Concepción* de 1621, se sustituye por la paz, el sosiego, la placidez y la calma de esta nueva *Inmaculada*, en la que la juventud y belleza de la modelo no se ha truncado por las nuevas responsabilidades de su función como esposa y madre.

Consecuencia de ello es también el mayor recato que observa en el vestido, quedando la figura envuelta por el manto, que desarrolla en una tonalidad más oscura que en anteriores ocasiones, contrastado con el envés del tejido, que aparece ejecutado en un tono más claro y que, rodeando su cintura y volviendo por la espalda, le cae desde el hombro. Igualmente, en una tonalidad más oscura aparece ejecutada la túnica, convirtiendo el delicado rosado de su *Inmaculada Concepción* de 1621 en una tonalidad más burdeos.

Dos pequeñas licencias del pintor permiten enriquecer y feminizar la imagen de la Virgen, como lo son los dos pendientes de oro que porta Juana y el cordón dorado que le sirve para el cierre de su blanca camisa (Ilust. 171).

La forma de los pliegues ha ganado naturalismo en general, a pesar de los contrastes que producen. Ya no precisa el pintor jugar con ellos para conseguir los volúmenes, ahora los consigue jugando con las sombras y haciéndolos más amplios y simples, efecto al que contribuye la iluminación general de la escena.

A diferencia de su precedente Inmaculada, apenas se perciben arrepentimientos en la ejecución de la pintura, que solo están presentes en el volumen del cabello, en el remate de la caída del manto sobre el hombro o en la de la túnica sobre la esfera.

La blancura de la tez del rostro se contrasta con el cabello castaño de Juana, que cae lateralmente para recogerse en la nuca y descender por la espalda, dejando asomar algunos mechones a lo largo de la parte posterior del brazo derecho y sobre el hombro izquierdo. Los reflejos cobrizos que conforman sus rizos son representados por Velázquez con simples pinceladas de luz, ejecutadas a base de veladuras en una tonalidad más clara que la usada para el resto del cabello, sabiamente secuenciadas.

El paisaje con que se completa la escena, por la claridad de su iluminación, no se identifica con el crepúsculo, sino con el amanecer, una visión más alegre de la representación, que se muestra en la forma en la que la incipiente luz solar penetra y se refleja en el agua por la que navega el barco de la vida, otra carabela como la que se divisaba en su lienzo de 1621.

Ilustración 171
Inmaculada Concepción. Diego Velázquez. 1623. Detalle del rostro

Estas pequeñas diferencias, se tornan importantes porque el tratamiento dado por el pintor aparece influido por la personalidad de la modelo elegida, proporcionándonos valiosa información sobre el mismo.

De especial complejidad y belleza resulta la ejecución de la esfera, en la que la opacidad y la transparencia han sido representadas de manera magistral, dando la sensación de potencia y consistencia, en la parte superior que sostiene la figura y la levedad de su cristalina transparencia en su parte inferior, para dejar ver a su través el mundo terrenal.

El segundo y más importante logro del joven Diego radicó en la virtuosa forma de plasmar en el lienzo el espacio de su escena o su *espacialidad*, la característica de su pintura que la distinguió de la de todos los demás artistas, traspasando la superficie plana del lienzo para transformarla en una percepción tridimensional, conseguida a través de la perfecta captación de la atmósfera con la que rodeó los objetos incorporados a la misma y los personajes protagonistas de la acción representada.

En apartados anteriores nos preguntamos si este logro fue el fruto de una inquietud intelectual materializada o del mero ejercicio virtuoso de la pintura, para concluir que fueron estas dos circunstancias las que concurrieron para ello y la prueba más evidente lo constituye este lienzo que ha maravillado y sigue maravillando a los que lo contemplan.

Mucho tuvo que considerar el encargo que se le realizó y mucho empeño puso el pintor para materializarlo, cuando eligió a Juana como modelo de su Inmaculada. Por ello resulta más sorprendente que la elección de sus modelos no haya dejado rastro alguno en la literatura artística del momento, porque ello hubiera facilitado una más pronta comprensión de la personalidad del artista y más temprano reconocimiento de la genialidad en el periodo sevillano de su pintura, aumentando, si es que ello es posible, la importancia de su figura en el panorama artístico internacional.

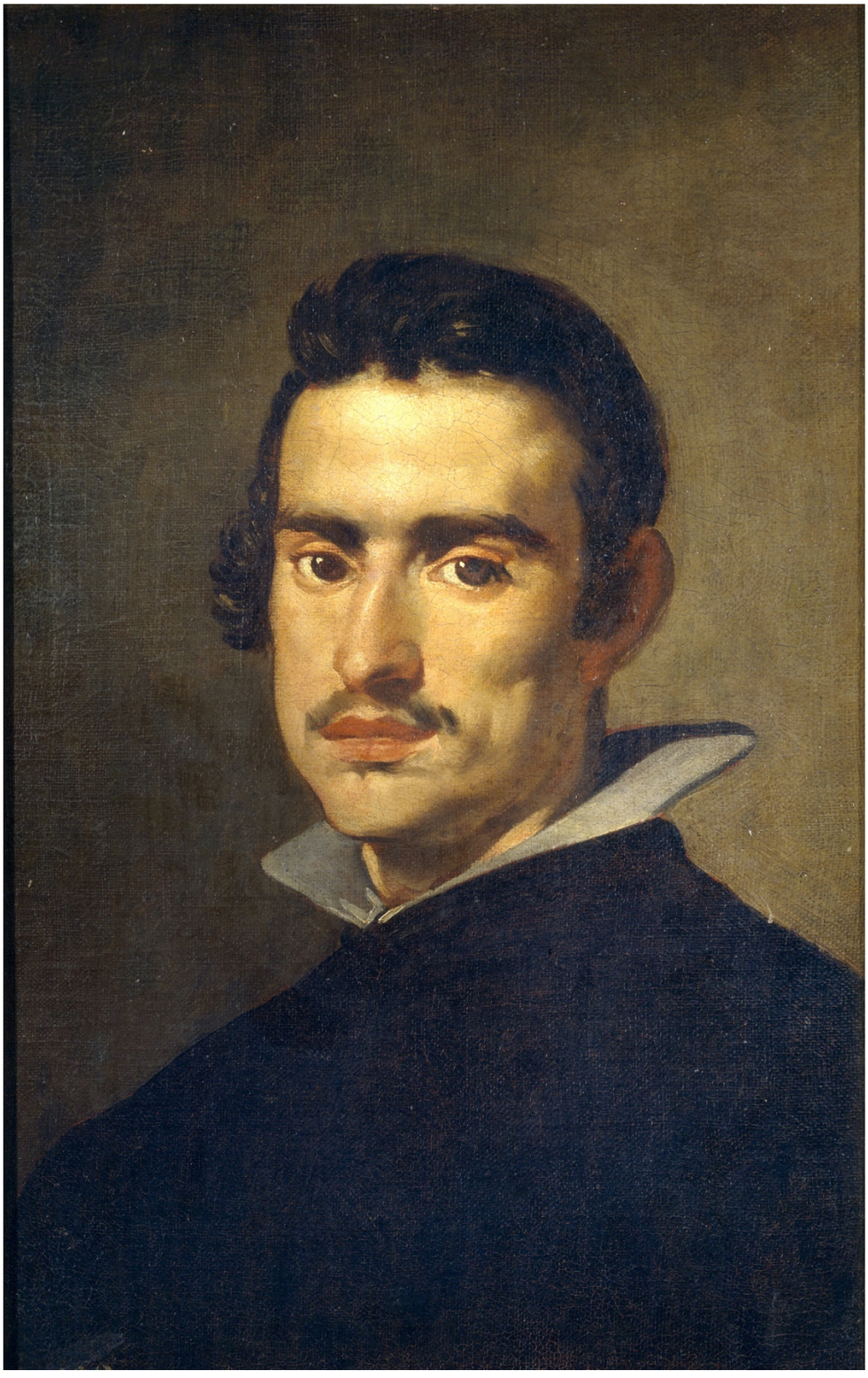


Ilustración 172
Autorretrato de Velázquez.
Diego Velázquez. 1623.
Museo del Prado. Madrid

8.10.2.- *Autorretrato de Velázquez*

1623

Título : ***Autorretrato de Velázquez***
Datación : 1623
Soporte : Óleo sobre lienzo.
Medidas : 55,5 cm x 38 cm
Localización : Museo del Prado. Madrid
Firma : sin firmar
Bibliografía : Curtis nº 223, Allende-Salazar nº 22, Mayer nº 383, Lafuente Ferrari 1943 nº 25, Lafuente Ferrari 1944 nº 25, Pantorba 1955 nº 23, López-Rey 1963 nº 565, Bardi nº 25, Gudiol nº 47, López-Rey 1979 nº 27; Brown nº 83; Gállego 1974 nº 19, Morán Turina nº 7.Harris 2003.

El presente lienzo forma parte de los fondos del Museo del Prado, figurando documentado entre sus colecciones desde 1819. Lafuente Ferrari fue el primero que lo consideró un autorretrato del artista[211], Beruete lo consideró copia de una obra de Velázquez de la segunda época[212] y Garrido que la hipótesis del autorretrato carecía de fundamento[213] (Ilust. 172).

En la ficha correspondiente a la pintura, publicitada por la institución, se identifica como *Retrato de hombre* y se data en 1623[214].

Se afirma en dicha ficha que se trata de un retrato de insegura identificación, considerado como un autorretrato juvenil o también como la imagen de su hermano Juan.

---

[211] **LAFUENTE FERRARI, E**: "La peinture de bodegones en Espagne." *Gazette de Beaux-Arts.* Ser 6, Vol 14 (1935) págs. 169-183. Londres, 1943 XXVIII
[212] **BERUETE, Aureliano de (1898):** *Op. Cit.* pág. 6
HARRIS, Enriqueta (1982): *Op. Cit.* pág. 10-11
[213] **GARRIDO PEREZ, Carmen (1992):** *Op. Cit.* pág 115
[214] **MUSEO DEL PRADO**: *Retrato de hombre.* Diego Rodríguez de Silva Velázquez. 1623. Disponible en web: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/retrato-de-hombre/ (Consultado el 23/07/2015)

La identificación de la obra no ha sido una cuestión pacífica en la historiografía. Para Justi se trataba de una obra apócrifa, al mismo tiempo que Beruete en 1898 la excluyó de su Catálogo, al igual que Camon Aznar y Allende Salazar. Lafuente Ferrari y Pantorba vieron en el personaje a un modelo común al San Juan en Patmos. Pantorba, Mayer y Camon Aznar apuntaron la posibilidad de que se tratara de un autorretrato de Velázquez y López Rey y Brown propusieron su identificación como Juan, el hermano de Velázquez.

Harris, comparándolo con un dibujo de la Hispanis Society of América, que perteneció a la colección de Sir Willian Stirling-Maxwell, que identificaba al personaje como *Belaques Joven*[215] (Ilust. 173) lo incluyó como posible autorretrato.

Es claro, a la vista del estudio desarrollado en el capítulo correspondiente a *Los modelos masculinos identificados*, que el personaje debe identificarse sin reservas como el mismo Diego y que, por lo tanto, se trata de un evidente autorretrato del pintor, por lo que el Museo del Prado debería recoger el cambio en la denominación del lienzo.

Ilustración 173
Belaques Joven. Dibujo. Hispanis Society of America

En el primero de sus autorretratos, incluido en el lienzo *Autorretrato de Diego Velázquez con sus hermanos Juan y Silvestre entonando canciones*/Los tres músicos de 1616, aparece representado con un cuello de amplia valona, de uso generalizado entre los estudiantes. En el presente lienzo aparece vestido portando una simple y pequeña *valona*, colocada sobre una *golilla*, pieza de tela endurecida, a manera de alzacuello, que sustituyó a la anterior lechuguina, por lo que el retrato, como hemos visto, se llevó a cabo con posterioridad al primero de marzo de 1623, fecha en la que se empezó a ejecutar la *Premática* que imponía la *valona* en el vestido de los hombres y la primera ocasión en la que el Rey y los Infantes salieron de palacio vistiéndola[216].

El retrato tuvo, por lo tanto, su causa o motivación en el segundo viaje de Velázquez a la Corte, cuando fue reclamado por el Conde Duque de Olivares para llevar a cabo el retrato del nuevo Rey Felipe IV.

Contaba entonces Diego con 24 años y no era un pintor famoso, cuyo reconocimiento hubiera podido justificar la necesidad de un retrato, ni había llegado a introducirse en la Corte, aunque hubiera llegado precedido por una fama local. Por ello, hubiera sido acertado pensar que el pintor se autorretrató para dejar su imagen en el seno familiar ante su nueva partida a Madrid, aunque no tuvo que ser este el motivo de su producción, sino el de servir de presentación ante

[215] **HARRIS, Enriqueta (2003):** *Op. Cit.*pág. 11
[216] **GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo (1991):** *Op. cit*. pág. 144.

el Rey, a modo de identificación, porque aunque no se conoce la causa, ni la fecha de su entrada, es un cuadro que perteneció de antiguo a las colecciones reales, figurando en 1819 como parte de los cuadros del rey Fernando VII que pasaron después a formar los fondos del Museo del Prado.

Con la distancia de los cambios provocados por el paso del tiempo, Diego mantiene en la imagen captada en el lienzo el mismo aspecto físico con el que se autorretrató en 1616, con cabello corto ondulado sobre la frente y sienes, tez morena, cejas pobladas, ojos grandes y oscuros, ligero bigote y anchos y carnosos labios.

La técnica utilizada en la ejecución del retrato muestra también los importantes avances en su pintura, centrados fundamentalmente en el aclarado de los fondos sobre los que resalta el rostro del pintor, técnica más cercana a la utilizada en el retrato de *Luis de Góngora*, que en el de su maestro *Francisco Pacheco.*

Hasta ahora hemos hablado de autorretrato, pero si queremos llegar a comprender lo que significó el término *cabezas*, con las que se definieron en su tiempo sus retratos y percibirlo en alguno de los lienzos del pintor, éste sería el ejemplo más claro de lo que así denominaron, en los que la fidelidad con el modelo fueron las cualidades más sobresalientes de las obras.

Velázquez siempre consiguió hacer fácil lo difícil y hacerlo bien y lo fácil y accesorio lo dejó simplemente apuntado, dejándolo entrever y en sus retratos, lo que estimó únicamente importante fue la expresión del personaje y el naturalismo de sus facciones, de manera que su imagen pudiera llegar a ser aceptada como el personaje en sí mismo.

A diferencia del retrato de *Luis de Góngora*, que estimamos como obra más terminada por su mayor definición, en este lienzo Diego se retrata en una ejecución *a la prima*, rápida y probablemente, realizada en una o dos sesiones máximo, a base de pinceladas decididas y sueltas.

Es otro de los retratos en los que podemos apreciar la técnica utilizada, en la que el pintor, sobre un fondo marrón claro grisáceo, matizado con tonalidades más oscuras en sus extremos, trazó las líneas delimitadoras del rostro del personaje y el vestido con un pincel medio, a base de un pigmento color marrón oscuro. Seguidamente fue rellenando los huecos dejados para el rostro con una tonalidad rosada para las encarnaduras, que fue matizando a base de capas aplicadas con pintura más fluida, para crear las formas y los volúmenes del rostro, a modo de veladuras, con tonalidades marrones y grises. Sobre ellas ejecutó seguidamente los cabellos en tonos casi negros, que aclaró y dio relieve a base de pequeñas pinceladas cremas en su base.

La línea del dibujo subyacente es perceptible en el óvalo de la cara y pabellón auditivo y en la línea que contorna la valona y el vestido. Curiosamente el pabellón auditivo queda en la oscuridad, únicamente esbozado por la línea preparatoria del dibujo, en una técnica que veremos después en su periodo madrileño cuando el pintor deja indefinidas, sobre todo, las manos de sus personajes.

Resultan sorprendentes los volúmenes conseguidos por el pintor con esas leves pinceladas que aportan luz o transparencia a los relieves, como la obtenida en la ejecución de la *valona*, cuando, si la observamos de cerca, podemos ver que la ha realizado a base de una sola tonalidad y la luz

que le proporciona el efecto de la transparencia, proviene únicamente de tres pequeñas pinceladas blancas, situadas en el centro del cuello, con las que figura los pliegues.

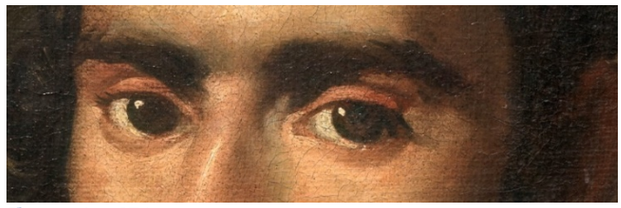


Ilustración 174
Autorretrato de Velázquez. Velázquez. 1623. Detalle

La constatación de ser una pintura a la prima proviene del hecho que los demás elementos accesorios están simplemente apuntados, como el vestido que solo se imagina por la totalidad con la que ocupa el espacio reservado al efecto, sin que ningún detalle haga presumir su verdadera presencia, solo perceptibles a través de su radiografía.

Cuando Diego se retrata, solo se centra en su rostro, es decir en su expresión, todo lo que, en definitiva, debía reflejar su personalidad y lo hizo, aun siendo esto lo más difícil, consiguiendo una perfecta definición de la mirada, mediante dos únicas y diferentes pinceladas blancas, con las que la centra de manera perfecta en cada uno de sus ojos. Con la mirada pretendió establece una comunicación directa y al mismo nivel con el interlocutor que le observara, a modo de invitación a la conversación, en una inmediatez hasta entonces casi desconocida en la producción del resto de los pintores (Ilust. 174).

Nos muestra el pintor una mirada directa, cálida y tranquila, pero con la curiosidad que siempre le animó en todas las materias y que elevaban su espíritu a través del conocimiento.

Si como hemos propuesto, Velázquez pretendió reflejarse a sí mismo y hacerlo con toda la intensidad de su personalidad y carácter, podemos decir que lo consiguió plenamente, porque, transmite la vitalidad de un hombre joven, su seriedad y dignidad, al mismo tiempo que serenidad, seguridad y aplomo, pero sin asomo de arrogancia, características que seguirá mostrando a lo largo de los diversos autorretratos que contiene su producción, a través de los que quiso dejar constancia de que fue testigo directo de los acontecimientos que se suscitaron en los años de su vida o directo protagonista de los mismos, todo de lo que después dio muestras a lo largo de su trabajo en la Corte al servicio de su Rey.

9.- EPÍLOGO

Si tuviéramos que resumir las principales aportaciones de esta obra al conocimiento del periodo sevillano de Diego Velázquez, podríamos enunciarlas fundamentalmente en los siguientes hechos y valoraciones:

- Que Diego Velázquez se inició en el aprendizaje artístico ingresando directamente en el estudio del pintor Francisco Pacheco el primero de diciembre de 1611, para acompañarle en su viaje de visita a Madrid, El Pardo y El Escorial, sin pasar previamente por el estudio de Herrera el Viejo.
- Que, durante su periodo de aprendizaje, continuó residiendo en el domicilio familiar, sin mantener convivencia con su maestro, cursando estudios de bachillerato y de licenciatura en arte en la Universidad hispalense, estudios que compaginó con la formación artística en el taller de Pacheco, iniciándose en el ejercicio de la pintura en 1614, con obras procedentes íntegramente de su mano.
- Que aprendió la teoría artística de su maestro, pero no le siguió en el ejercicio práctico de su pintura, en la que se ejercitó de manera exclusivamente autodicta, en el estudio directo del natural desde su inicio y erigiéndose en el primer caravaggista español, principios que compaginó con el carácter netamente español, motivo por el que le hemos definido como *nuestro Caravaggio contenido*, por la valentía de su arte y lo medido de su carácter.
- Que Velázquez no compuso bodegones a lo divino, porque sus lienzos no religiosos constituyen instantes de su propia realidad y auténticas historias familiares cotidianas, con las que configura sus escenas, en donde todos los personajes intervinientes han sido identificados como miembros de su entorno familiar, convertidos en protagonistas de las acciones, lo que ha obligado a una completa revisión del significado de su obra sevillana y a la redenominación de sus lienzos.
- Que compuso sus obras religiosas utilizando para sus composiciones, como modelos de sus figuras, a los miembros de su familia o su propia efigie, en un permanente ejercicio en el género del retrato y en, en menor medida, a modelos idealizados.
- Estas aportaciones, unidas a la incorporación a su Catálogo de cinco obras inéditas, una de ellas firmada y fechada en 1616 y otra incorporando como paisaje una vista de la ciudad de Sevilla, sientan nuevas bases para conocer la figura de Diego Velázquez, su formación humanística y su carácter y personalidad y constatar que su genio artístico quedó reflejado desde sus primeras creaciones.

Todo esto que pudiera ser en sí importante, no abarca la intencionalidad de esta obra, porque su propósito va más allá, desmontando toda una serie de artificios y suposiciones con las que se ha pretendido oscurecer los valores personales de Diego Velázquez, al mismo tiempo que

reivindicar la importancia de sus obras sevillanas dentro de la producción del artista y destacar el espíritu universalista y humanístico que mantuvo el pintor, inmerso en el ambiente que situó a Sevilla como uno de los primeros núcleos culturales del país en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, impronta que aún permanece en la ciudad.

10.- BIBLIOGRAFÍA

AGREDA, María de Jesús de: *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abysmo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen, Madre de Dios*. Imprenta de la Causa de la Venerable Madre María Jesús de Agreda. Madrid, 1765

AGUADO DE LOS REYES, Jesús: *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla 1994

ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla 2002

ALCÁZAR, Baltasar de: *Poesías de Baltasar del Alcázar Colección más completa que todas las anteriores*. La Publicidad. Sevilla, 1856

ALCÁZAR, Ludovicus ab: *Vestigatio arcani sensus in apocalypsi; cum opusculo de sacris ponderibus ac mensuris*. Keerbergius. Antuerpiae 1614

ALEGRE CARVAJAL Esther: *Las villas ducales como tipología urbana*. Editorial UNED. Madrid, 2014

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Vicente: *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*. Carlos Santigosa. Sevilla 1849

ANDRÉS MARTÍN, Melquíades: Anatomía del humanismo: *Benito Arias Montano, 1598-1998*: Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín: actas del simposio internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 de noviembre de 1998. Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva. Huelva 1998

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"Algunas obras de Luis Tristán". *Archivo español de arte*, Tomo 29, Nº 116, 1956

Estudios completos sobre Velázquez. CEEH. Madrid, 2007

"*Cómo compuso sus principales cuadros*". Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla 1947

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego; PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. CSIC. Madrid 1973

Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII. Instituto Diego Velázquez, CSIC. Madrid 1969

ARANA DE VALFLORA, Fermín:

Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras armas, o dignidad ... colocados por orden alfabetico. Vásquez e Hidalgo. Sevilla, 1791

Compendio histórico descriptivo de la muy noble y leal ciudad de Sevilla. Sevilla Vázquez, hidalgo y Compañía. Sevilla, 1789

ARIAS, Francisco de: *Libro de la imitación de Christo nuestro Señor*. Sevilla, 1599

ASENSIO, Jose María: *Francisco Pacheco: Sus obras artísticas y literarias*. E. Rasco. Sevilla. 1886

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: *Corpus velazqueño: documentos y textos.* Volumen 1. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica. Madrid, 2000

BARCELONA, 2006: *Caravaggio y la pintura realista europea*. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 2006

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: "Observaciones sobre el arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía". *Cuadernos de Arte e Iconografía* / Tomo II - 3. 1989

BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*. Cepsa. Madrid 1987

BRAHAM, A.: "A second dated Bodegón by Velázquez". *Burlington Magazine*, 107 (1965). Burlington Magazine. Londres, 1965

BROWN, Jonathan Brown:

Velázquez. Pintor y cortesano. Alianza Editorial. Madrid, 1986

La edad de oro de la pintura en España, Madrid, Nerea, 1990

CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez*. Espasa Calpe. Madrid, 1964

CANDAU CHACÓN, María Luisa: *La Carrera Eclesiástica en el siglo XVII. Modelos, formas y cauces de promoción en la Sevilla rural.* Universidad de Sevilla. Sevilla, 1993

CAPPACIO, Giulio Cesare: *Vita IohannisAlfonsi Pimentelli Benaventanorum comitis* [1603], BAV, Urbinati Latini

CARMONA, Juan Ignacio: *Crónica urbana del malvivir (S.XIV-XVII): insalubridad, desamparo y hambre.* Universidad de Sevilla. Sevilla 2000

CARO BELLIDO, Antonio: *Paleografía Tartesia en la obra de Rodrigo Caro*. Universidad de Cádiz.

CÉAN BERMÚDEZ, Agustín:

Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en ... Viuda de Ibarra, Madrid,1800

Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo: sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla. Casa de Misericordia. Cádiz, 1806

CEBRIÁN GARCÍA, José: *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1990

CERVANTES, Miguel de: *Viaje del Parnaso*. Vda. de Alonso Martí. Madrid, 1614

CHARLO BREA, Luis; POZUELO CALERO, Bartolomé: "Himnos Litúrgicos del Licenciado Francisco Pacheco". *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº.26. Universidad de Valladolid. Valladolid., 2013

CHARLO BREA, Luis; POZUELO CALERO, Bartolomé: "Himnos litúrgicos del licenciado Francisco Pacheco, II. Himnos a San Hermenegildo". *Revista de Estudios Latinos*, [S.l.], feb. 2013

CHERRY, Peter:

"New documents for Velázquez in the 1620". *The Burlington Magazine*. CXXXIII, 1055 (1991) The Burlington Magazine. Londres, 1991

Arte y Naturaleza: el Bodegón español en el siglo de Oro. Doce Calles. Madrid 1999

COISET, Jean: *Año Christiano o exercicios devotos: Contiene la vida de N.S. Jesu-Christo sacada de los quatro Evangelistas y de la Santísima Virgen María, Madre de Dios.* Traducido por el Doctor Don Joaquín Castellot. Gomez Fuentenebro y Cia. Madrid, 1807

CORDARO, Michele: "Sull'attività del Ribera giovane a Parma". *Storia dell'Arte*. Nº 38/40. (1980)

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theoríca de organo, intitulado Facultad organica*. Antonio Arnao. Alcalá 1626

COSSIO, Manuel B.: *El Greco*. V. Suárez. Madrid 1908

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Luís Sánchez. Madrid, 1611

CRUZADA VILLAAMIL Gregorio: *Velázquez. Anales de su vida y sus obras, escritos con ayuda de nuevos documentos*. M. Guijarro. Madrid 1885

CURIEL, Gustavo; RUBIAL, Antonio: "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". *Pintura y vida cotidiana en Méjico* (1650-1950). Fomento Cultural Banamex. Méjico, 1999

CURTIS, Charles Boyd.: *Velázquez and Murillo: A descriptive and historical catalog*. S. Low, Marston, Searle, and Rivington; New York, J.W. Bouton. Londres, 1883

DAZA, Antonio: *Historia, Vida y Milagros, éxtasis y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico P.S. Francisco*. Luis Manescal. Lérida, 1613

DÍEZ DE AUX, Miguel: *Libro en que se trata de todas las ceremonias acostumbradas hazerse en el palatio del reyno de Nápoles y del gobierno*. Nápoles, 1620.

DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: "Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: El largo camino Recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal". *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, Abril-Junio 2010

DOMINGUEZ GUZMAN, Aurora: "Una curiosa fiesta universitaria en Sevilla en 1617. La celebrada por el Colegio de Santa María de Jesús en honor de la Inmaculada" *Archivo Hispalense*. nº 225. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1990

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio; PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián: *Velázquez.* Exposición de Museo del Prado. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990

ELISIO DE MEDINILLA, Baltasar: *Descripción de Buenavista al Illmo. y Revmo. Señor el Cardenal de ...* Biblioteca Nacional de España, M 120

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: "Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el Hércules animoso, de Juan de Mal Lara". *EPOS XVI* Universidad de Sevilla. Sevilla,2000

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo:

Primera parte de la historia, antiguedades y grandezas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla. Matías Clavijo. Sevilla, 1627

Segunda parte de la Historia, Antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. Matías Clavijo. Sevilla 1630

ESPINOSA, Pedro de: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España: Dividida en dos libros*. Luys Sanchez. Valladolid, 1605

PÁEZ LÓPEZ, Jerónimo: *Ibn Jaldún el Mediterráneo en el siglo XIV: auge y declive de los imperios*. Fundación El legado andalusí. Granada 2006

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: "El siglo XVI: economía, sociedad, instituciones". *Historia de España.* Menéndez Pidal. Espasa-Calpe. Madrid, 1989

FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana:

Juan van der Hamen y León: Su pintura de flores y de géneros. Tesis Doctoral en imprenta. Universidad de Málaga. Málaga, 2014

Luis de Vargas: Aportaciones sobre su vida y obras (en trámite de publicación)

"Un retrato de Diego Velázquez perteneciente al Salón de los pequeños retratos del Real Alcázar de Madrid: Wolfgang Guillermo, Duque de Neoburgo. 1624". *Boletín de Arte.* nº 30-31 2009-2010.Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga

FICHTER, William L.: "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez" *Varia Velazqueña*, I. Madrid, 1960

FUNDACIÓN FOCUS ABENGOA 2005: *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*: [exposición] / preparación, edición y dirección científica, Alfonso E. Pérez Sánchez, Benito Navarrete Prieto- Fundación Focus-Abengoa. Sevilla 2005

GAHETE JURADO, Manuel: *Luis de Góngora*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

GALASSO, Giuseppe: *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina: studi e ricerche, 1266_1860*. Electa Napoli, 2003

GÁLLEGO, Julián:

Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro. Aguilar Editor. Madrid, 1972

Velázquez en Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1974

GARCÍA CHICO, E: "El Palacio del Conde de Benavente". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. Núm. 18.Valladolid, 1946

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: "Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). Ab initio et ante saecula creata sum". *Ars Longa*. 7-8, 1996-1997. Universidad de Valencia. Valencia, 1996

GARCÍA MORENO, L.A.: "Las invasiones y la época visigoda. Reinos cristianos y condados cristianos". Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispanos (siglos IV-X), *Historia de España* (dir. M. Tuñón de Lara), II. Barcelona 1981

GARNICA, Juan de: De hispanorum monarchia et caeteris ab Adam iuxta Sacrorum Bibliorum continentiam et ordinem: cum fidei sanctae continuatione in omnibus ab origine mundi usque in consumationem ipsius. Roma, 1595.

GARRIDO, M. Carmen; GÓMEZ ESPINOSA, M.ª Teresa: "Estudio técnico comparativo de los dos retratos de la venerable madre Sor Jerónima de la Fuente". *Boletín del Museo del Prado*. Vol. 9, Nº. 25-27. Museo del Prado. Madrid 1988

GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo (1991): *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Ed. RAMHG, Madrid,1991

GESTOSO PÉREZ, José de:

Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XV al XVIII inclusive. La Andalucía Moderna. Sevilla 1899- 1908,

"Un monograma y varias interpretaciones". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Vol. 18, Nº 3. Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1910

"La casa de Don Juan de Arguijo". Bética. Sevilla, 1914, n. 20

GIRÓN, Diego: *Obras de Juan de la Cueva, dirigidas al Ilustrissimo Señor Don Juan Tellez de Girón, Marqués de Peñafiel.* Andrea Pescioni. Sevilla, 1582.

GOERLICH, Daniel Benito: "San Juan de Ribera mecenas del arte". *Studia Philologica Valentina*. Vol. 15, n.s. 12 Universidad de Valencia, 2013

GONZÁLEZ DE SALAS, Joseph Antonio: *T. Petronii Arbitri E R Satiricon*. Francfort, 1629

GONZÁLEZ MORENO, José: *Don Fernando Enríquez de Ribera Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1969

GONZALEZ NOVALIN, J.L.: 1968. I, 167 Lorenzo de San Pedro 1598

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto: "El conde-duque de Olivares Mecenas y coleccionista". El otro Conde-Duque. El mecenazgo de Olivares. *Andalucía en la Historia.* Abril 2012. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2012

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert: "El retablo mayor del convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo". *Archivo Español de Arte*. LXXXI, número 323, julio-septiembre 2008. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2008

GUDIOL, José: *Velázquez, 1599-1660; Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la Evolución de su técnica*. Polígrafa: Barcelona, 1973

GUÉ TRAPIER, Elizabeth du: *Velázquez.* Nueva York 1948

GUERRERO, Francisco; LLORENS CISTERO, Jose María; MÜLLER, Karl H: *Motetes I-XXIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2003.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.* Universidad Autónoma de Madrid. UAM, Vol. V. 1993

HARRIS, Enriqueta:

"Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maíno". *Revista Española de Arte* Tomo V. 1935, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1935.

Velázquez. Ediciones AKAL. Madrid, 2003

HARTJE, H.: "Die Kreuzigung des heiligen Petrus", en *Caravaggio*. Originale und Kopien in Spiegel der Forschun., Düsseldorf, 2006

HELLWIG, Karin: "Las firmas de Velázquez". *Boletín del Museo del Prado*, ISSN 0210-8143, Vol. 19, Nº. 37, 2001. Museo del Prado. Madrid, 2001

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Vol. 2. Sevilla, 1928

HERRERA, Fernando de:

Algunas obras de Fernando de Herrera. Andrea Pescioni. Sevilla, 1582

Versos de Fernando de Herrera; emendados y divididos por él en tres libros. Sevilla. Gabriel Ramos Vejarano, 1619

IASIELLO, Italo M. *:Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré.* Liguori . Nápoles 2003

ICAZA, Francisco de A.: *Juan de la Cueva en comedias y tragedias*. Imprenta ibérica. E. Maestre. Madrid, 1917

ILLÁN MARTÍN, Magdalena: "Colección pictórica del Conde del Águila". *Laboratorio de Arte.*, 13 (2000). Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometer freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1787

JESÚS MARÍA, José de: *Historia de la vida, excelencias de la sacratissima virgen Maria Nvestra Señora: donde se tratan mvchas de sv virginal esposo el Patriarca S. Ioseph*. 2ª Ed. Imprenta Real. Madrid 1657,

JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1953

LAFUENTE FERRARI, E: "La peinture de bodegones en Espagne." *Gazette de Beaux-Arts*. Ser 6, Vol 14 (1935). Londres, 1935

LANGDON, Hellen: *Caravaggio*. Edhasa. Barcelona, 2002

LEÓN, Juan Baptista: *El animado cielo de Maria, San Joaquin, Padre dla Virgen Madre y glorioso en su admirable vida: Primera Parte: Contiene lo historial de la vida del santo, con marginales latinos, para uso de los estrangeros*. 2ª edición. Blas de Villanueva. Madrid, 1723

LETONA, Bartholomé de: *Perfecta religiosa*. Viuda de Juan de Borja. Puebla, 1662

LLEÓ CANAL, Vicente:

Ut pictura poesis (Pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro). Discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras. Revista de la Academia Sevilla de Buenas Letras. Sevilla, 2007

"La Sevilla del Siglo de Oro: ortodoxias y heterodoxias" en *Fábulas de Velázquez*. Museo Nacional del Prado. Madrid 2007

"La Real Academia Sevillana de Buenas Letras y el mundo de la Bibliofilia a finales del siglo XIX y comienzos del XX". *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, Nº 37. Sevilla, 2009

El medio artístico y cultural en el que se formó san Juan de Ribera: Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la Cultura Artística de su Tiempo. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2013

LONGHI, Roberto: "Un Santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII (1927)". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona,1951

LÓPEZ BUENO, Begoña: *La política cultista de Herrera a Góngora*. Editorial Alfar. Sevilla, 1987

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino:

Notas para la historia del arte: desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Rodríguez Giménez. Sevilla 1929

Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán. Sevilla,1932

LÓPEZ NAVÍO, José: "Velázquez tasa los cuadros de su protector, D. Juan de Fonseca". *Archivo Español de Arte*. 134 (1961), Centro Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1961

LÓPEZ REY, José:

Velázquez. Catalogue raisonné. Vol. II. Colonia. Taschen Wildenstein Institute, 1996

Velázquez, Painter of the Painters. Volumen I. Köln. Taschen, 1996

MACLAREN, Neil; BRAHAM, Allan: *National Gallery Catalogues: the Spanish Scool*. Ed. Revisada. National Gallery. Londres, 1970

MADRID 2013: *Exposición "El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya"*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013.

MAGNO, Gregorio San: *Diálogos.*

MAL LARA, Juan de:

Philosophia Vulgar. Hernando Diaz, Sevilla, 1568

Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. DE.del Rey D. Felipe N.S. Sevilla. 1998

MANCINI, Giulio: *Considerazione sulla Pittura. Viaggio per Roma. Appendici. Edizione critica e introd. di Adriana Marucchi*. Accademia nazionale dei Lincei. Roma 1656-1657

MARÍA DE JESÚS, Agreda madre: *Mística de la ciudad de Dios*. Miguel Manescal. Lisboa, 1684

MARÍAS, Fernando:

"Velázquez". *Historia 16*. II. Madrid 1995

Velázquez. Editorial Nerea. San Sebastián, 1999

MARTÍN GAMERO, Antonio: *Los Cigarrales de Toledo. Recreación literaria sobre su historia, riqueza y población.* Severiano López Fando. Toledo, 1857

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: "Artistas españoles en la Academia de San Lucas", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), núm. 164, 1968. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1968

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Domingo Fray: *Compendio Historico de la Apostolica Provincia de S. Gregorio de Philipinas de Religiosos Menores Descalzos de San Francisco.* Viuda de Manuel Fernández. Madrid, 1756

MARTÍNEZ RIPOLL, A.:

Francisco Herrera el Viejo. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1978

" El "San Juan Evangelista en la isla de Patmos", de Velázquez, y sus fuentes de inspiración iconográfica". *Revista internacional de ciencias sociales*. Nº 3-4, 1983. Universidad de Murcia. Murcia 1983

MARTÍNEZ RUIZ, J.: "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes" en *Biblioteca de la Real Academia Española* 59, 1979

MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. Carderera. Madrid, 1866

MAYER, August L.: Two Unknown Early Works by Velázquez. *Burlington Magazine for Connoisseurs* 40, nº 226 (1922). Burlington Magazine. Londres 1922

MENA, Manuela: "El aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades". *Archivo Español de Arte*. LXXII. Nº 288. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1999

MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual Provincia*. Tomo I. A-Ll. Tipografía Girones. Sevilla 1922

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis:

"Entre la vida y la muerte. Nuevas aportaciones documentales sobre Velázquez en Sevilla". *Archivo Español de Arte*. Nº 288, 1999. Varia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1999

"Un pintor ennoblecido: La Nobleza y lustroso Linaje de los padres de Velázquez". *Laboratorio de Arte* 12(1999). Universidad de Sevilla. Sevilla

Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro. Sevilla. Universidad de Sevilla- Ateneo de Sevilla. 2011

MENÉDEZ PELAYO, Marcelino: "Noticias sobre la vida y escritos de Rodrigo Caro". *Estudios de Crítica Literaria*. Vol. 16. Madrid. 1891

MESTRE FIOL, Bartolomé: "Jesús en casa de Marta y María" y el "lenguaje" de Velázquez. Academia: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Número 57 (segundo semestre 1983). Madrid, 1983

MOFFITT, John F.: *VELAZQUEZ, práctica e idea estudios dispersos*. Autor-Editor. Málaga, 1991

MONTERO, Juan; SOLÍS DE LOS SANTOS, José: "La macarronea sevillana del licenciado Francisco Pacheco", en Piñero Ramírez, Pedro M., *Dejar hablar a los textos*. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva. Tomo I. Universidad de Sevilla. Sevilla 2005

MORÁN TURINA, Miguel: *Diego Velázquez*. Ediciones AKAL. Madrid, 1999

MOREL D´ARLEUX, A.:

"Origen y vicisitudes de cuatro óleos inéditos que pertenecieron a la colección real". *Revista de Arte Goya*, N° 269. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1999

"Un posible dibujo preparatorio del retrato de Don Cristóbal Suárez de Ribera de Velázquez". *Revista de Arte Goya*. 2004. Nº 298. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid 2004

MORELL PEGUERO, Blanca: *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del Descubrimiento*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1986

MORENO NAVARRO, Isidoro: *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1997

MORGADO, Alonso de: *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antiguedades, grandezas y cosas memorables .....*, Andrea Pescioni y Iuan de Leon. Sevilla, 1587

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO 2000: *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*. Museo de Bellas Artes. Bilbao 2000

SAGUAR QUER, Carlos: "José Lázaro, coleccionista de Velázquez. Lázaro, coleccionista de Velázquez". *Revista de Arte Goya*. Nº 287. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 2002

MUSEOS DEL MUNDO: *Museo del Ermitage*. Barcelona. Planeta Agostini. Barcelona, 2005

NAVARRETE PRIETO, Benito:

"Velázquez y Sevilla: La Inmaculada del Deán López Cepero recuperada" *Ars Magazine*. Nº 3. Julio-Septiembre. Madrid, 2009

Un nuevo dibujo de Francisco Pacheco para su libro de retratos: La efigie de Pablo de Céspedes en los Uffizi". *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 353, Enero-Marzo 2016. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2016

NAVARRETE PRIETO, Benito; PÉREZ Sánchez, Alfonso E.:

"Velázquez, Cano y la revolución naturalista". *De Herrera a Velázquez: El primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa. Sevilla 2006

NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco: doctrina, cultura, actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII.* Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000,

OBRZYCKA, Ana: *Malarstwo Hirzpanskie XIV-XVIII wicku w zbiorach Polskich*. Poznan, 1967

OLLERO PIÑA, Jose Antonio: *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Fundación Foco de Cultura de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1993

ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Alianza Editorial. Madrid, 1987

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego:

Anales Eclesiasticos Y Seculares De La Muy Noble Y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metropoli De La Andalucia, Que contienen Sus Mas Principales Memorias desde el ano de 1246... Hasta el de 1671... Volumen 5. Imprenta Real. Madrid, 1796

Discurso genealógico de los Ortices de Sevilla. Ed. Juan Pérez de Guzmán y San Juan. Madrid, 1929

OWENS, Sara E.: "El legado del rosario milagroso en los escritos de viaje de sor Ana de Cristo hacia Filipinas". *Boletín de Monumentos Históricos*. Época: Tercera, Núm.30

PACHECO, Francisco:

Arte de la pintura: su antiguedad y grandezas: descrivense los hombre eminentes que ha auido [sic.] en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del puntar al temple .. Sevilla. Simón Fajardo. 1649

Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones. Sevilla. 1599, Ed. Asensio, José María. Imp. de E. Rasco. Sevilla, 1886

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco : "Sátira apologética en defensa del divino Dueñas", "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 17. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Madrid, 1907

PALOMINO VELASCO, Antonio: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, que con sus heroycas obras, han ilustrado la nacion.* Tomo II. Henrique Woodfall. Londres 1742

PANTORBA Bernardino de: *La vida y la obra de Velázquez.* Compañía Bibliográfica Española. Madrid 1955

PAUWELS, Pierre : *I Francescani e la Immacolata Concezione*. Agostino Molini. Roma 1904

PECCHIAI, Pio: "Registri dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti". *Archivi d'Ilatia e Ressegna Internazionale deglo Archivi*. XXV. Biblioteca d'Arte Editrice, Annales Institutorum. Roma, 1958

PÉLAEZ DEL VALLE, José María: "La espada ropera española en los siglos XVI Y XVII". *Gladius XVI* (1983). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.:

"Pintura española en las colecciones polacas". *Revista de Arte Goya*. Nº 83. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1968,

"Novedades Velázquez". *Archivo Español de Arte*. Nº 288. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1999

PINEDA NOVO, Daniel: "Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico". *Archivo Hispalense*, Nº 141-146. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 1985.

PINTO CRESPO, V.: "Una reforma desde arriba: Iglesia y Religiosidad" en Equipo Madrid. Carlos III, Madrid y la Ilustración. *Madrid Siglo XXI*. 1998

PONZ, Antonio: *Viaje de España en que se dá noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. T. II. Viuda de Joaquín Ibarra. Madrid 1772

PORTÚS PÉREZ, Javier:

Memoria de Actividades. Museo Nacional del Prado. Madrid 2006

"San Juan Bautista en el desierto y el canon del joven Velázquez". *Ars magazine*. Nº. 2. Madrid, 2009

"Velázquez Pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa". En las *Fabulas de Velázquez*. Museo del Prado. Madrid, 2007

POTI Y MARTI, José M.: "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María". *AlA*. Nº 36 (1933)

POZUELO CALERO, Bartolomé: *El licenciado Francisco Pacheco, El túmulo de la reina doña Ana de Austria*. Introd., edición crítica y comentario a cargo de B. Pozuelo Calero (Alcañiz – Madrid: IEH – Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2004

PUJOL, Julio: Rodrigo Caro: "Estudio biográfico-crítico", por D. Santiago Montoto / Julio Puyol. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 68 (1916)

QUESADA, Fray Ginés de: *Exemplo de todas las virtudes, y vida milagrosa de la venerable madre Geronima de la Assumpcion, abadesa, y fundadora del Real Convento de la Concepcion de la Virgen Nuestra Señora, de Monjas Descalzas de nuestra Madre Santa Clara de la ciudad de Manila.* Viuda de Miguel de Rivera. Mejico, 1713

RECIO MIR, Álvaro: *Sacrum Senatum. Las estancias Capitulares de la Catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999

RENAO, Jusepe: *Libro donde se trata de los Virreyes, Lugartenientes del Reino de Nápoles, y de las cosas tocantes a su grandeza*. Nápoles, 1637.

RIOJA, Francisco de: *Poesía*. Ed. B. López Bueno. Cátedra. Madrid, 1984.

RÍOS DE BALMASEDA, Antonia: *Mujeres en Toledo*. Editorial Azacanes. Toledo, 2005

RODA PEÑA, José: "La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen en sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco". *El joven Velázquez:* Simposio internacional. ICAS. Sevilla, 2014

RODRÍGUEZ MARÍN, F.:

Francisco Pacheco maestro de Velázquez, Madrid, 1923

"Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII". Revista de archivos, bibliotecas y museos". *Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.* Madrid, 1923

ROSEL, Cayetano: "Colección Escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega y Carpio". *Colección de Biblioteca de autores españoles*. Volumen 38. M. Rivadeneyra. Madrid,

RUIZ SASTRE, Marta: *Familia, parentesco y alianza. Matrimonios consanguíneos y afines en Sevilla durante el siglo XVII*. Departamento de Historia II y Geografía, Universidad de Huelva.

RUTA, Clemente: *Guida ed esatta notizia a'forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma*. Parma. Gozzi, 1739

SÁEZ, Alonso: *Relación de la fiesta, que en el colegio Mayor de Santa María de Jesús Universidad de la Ciudad de Sevilla, hizo, en la publicación de un Estatuto, en que se juró la Concepción Limpísima de nuestra señora* ...Francisco de Lira. Sevilla, 1617

SAN ROMAN, Francisco L. de: "Noticias nuevas para la biografia del pintor Luis Tristán". *Biografía del pintor Luis Tristán*. Real Academía de de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Julio-Diciembre, Nº 20-21. Toledo, 1624.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.: *Juan de Mal Lara: Su vida y sus obras*. Hispanic Institute in the United States. Nueva York, 1941.

SANTOS CABOTA, María del Rosario: "El mercado de esclavos en Sevilla de la primera mitad del siglo XVII" en MORENO NAVARRO, Isidoro: *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1977

SERRA PICKMAN, Carlos: *Cristóbal Colón: sus estancias y enterramiento en la cartuja de Sevilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1992

SERRERA, Juan Miguel: "La Adoración de los Reyes Magos, un retrato casi de familia". *Velázquez*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Barcelona, 1999

SIMAL LÓPEZ, Mercedes: "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-Duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades inquietudes de un virrey de Nápoles". En *Reales Sitios* nº 164, 2º trimestre. Patrimonio Nacional. Madrid, 2005

SOLANO, Francisco de: *Esclavitud y derechos humanos: la lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990

SORIA MARTÍN, S:

"Esteban March, Baroque battle and portrait painter", *The Art Bulletin*". Junio, 1945.

"Velázquez and Tristán" en *Varia Velazqueña*. Ministerio de Educación. Madrid, 1960

STIRLING MAXWELL, William Sir: Velazquez and his Works. J. W. Parker and son. Londres 1855

TORMO, Elías: "Un resumen de Velázquez". *Boletín Español de Excursiones*. T. 44. Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1936-40

TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1947.

TUBINO, Francisco María: *Pablo de Céspedes*. Imprenta de Manuel Tello. Madrid 1868

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique:

"Las pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Enrique Valdivieso González". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 44. Universidad de Valladolid. Valladolid 1978

Historia de la pintura sevillana, siglos XII al XX. Guadalquivir. Sevilla, 1986

"Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana". *Alonso Cano espitirualidad y modernidad artística*. Hospital Real Granada. Junta de Andalucía, 2001-2002

VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel: *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1985

VARIA VELAZQUEÑA: *Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660-1960*. Ed. Antonio Gallego y Burín. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1960

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid, 1630

VEGA, Garcilaso de la: *Obras*. Ed. Fernando de Herrera. Alonso de la Barrera. Sevilla 1580.

VILLALOBOS, José: "La creación poética de Velázquez". *Cuadernos sobre el Vico*. Nº 11-12. Sevilla (1999-2000)

VRANICH, Stanxo:

Francisco de Medina (1544-1615) Maestro de la escuela sevillana. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 1997

"Un Poema inédito del Maestro Francisco de Medina". *Revista de Filología Española.* LVll, 1974-5. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1974

WETHEY, Harold E.: *El Greco y su escuela*. Guadarrama. Madrid, 1967

ZAMORA, Gaspar de: *Concordantiae sacrorum Bibliorum* [majores duobus Alphabetis, altero dictionum variabilium, invariabilium altero, absolutissimae, cum narratione de iisdem concordantiis], studio et labore Gasparis de Zamorâ. haeredes Barth. Zannetti. Roma,1827

ZUCCARI; Frank; VËLIZ, Zahira; FIEDLER, Inge: "Saint John in the Wilderness: Observations on Technique, Style, and Authorsship". *Museum Studies* 31 Nº 2 (205)